

„DU SELBST BIST DEIN HAUPTWERK“

Cuno Amiets Selbstbildnisse zwischen Selbstpropaganda und
künstlerischer Selbstreflexion

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Zürich

vorgelegt von
Karin Plaschy-Huchler
von Zürich

Angenommen im Herbstsemester 2010
auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Peter Cornelius Claussen
und
Herrn Prof. Dr. Franz Zelger

Zürich 2012

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort

1 Einleitung	3
2 Rezeptionsgeschichte, Quellenlage und Katalog	9
2.1 Bemerkungen zur Rezeptionsgeschichte	9
2.2 Erläuterungen zu Quellenlage und Katalog	16
3 Selbstdarstellung im Künstlerbildnis	19
3.1 Der Künstler im Atelier	21
3.1.1 Werk und Werkstatt als Kulisse	24
3.1.2 Frontalbildnisse vor Kunst-Kulissen	30
3.2 Der Maler und seine Motive	35
3.3 Selbstinszenierung als Freilichtmaler	42
3.4 Das Auge als Signum des Malers	46
3.5 Spiegel-Bilder	51
3.6 Porträt vom Selbstporträt-Maler: Fotografien	58
4 Verschenkt und verschickt: Das Selbstporträt als Freundschaftsgabe	61
4.1 Persönliche Präsente	63
4.2 Neujahrs- und Dankesblätter mit Selbstdarstellungen	69
4.3 Künstlergrüsse	73
5 Experimentierfeld Selbstporträt	79
5.1 Sich mit den Augen eines anderen malen: Stilistische Annäherungen	81
5.2 „Ähnlichkeit: muss die denn sein?“	102
5.3 Reihen und Variationen	108
5.4 Licht- und Mienenspiele: Selbstbildnis im Sonnenlicht	114
5.5 Lust an der Verwandlung: Rollenspiele und Maskeraden	118

6 Todesnähe und Lebenswille: Die Altersselbstbildnisse	123
6.1 Anna Amiets Tod: Auslöser für eine künstlerische Erneuerung?	124
6.2 Die Maske der Trauer	127
6.3 Protokolle der Vergänglichkeit	132
 7 „Du selbst bist dein Hauptwerk“	143
 8 Katalog der Selbstdarstellungen.....	158
8.1 Verzeichnis der Selbstdarstellungen	205
 9 Abbildungen	222
 10 Literaturverzeichnis	229
 11 Abbildungsnachweis	246
 Lebenslauf der Autorin	

VORWORT

Mit Cuno Amiets Selbstdarstellungen kam ich erstmals über den Ausstellungskatalog *Cuno Amiet – Ein Leben in Selbstbildnissen*, 1994 vom Kunsthaus Langenthal publiziert, in Berührung. Ich war fasziniert von der Tatsache, dass sich ein Künstler fast über sein ganzes Leben hinweg stets von Neuem selbst porträtierte, und meine Neugier wuchs, als ich erkannte, dass sich in der kunstwissenschaftlichen Forschung bis anhin noch niemand eingehend mit dieser umfangreichen Werkgruppe befasst hatte. Der Entschluss, ihr deshalb meine Dissertation zu widmen, wurde von Katharina Nyffenegger, der Kuratorin der Langenthaler Ausstellung, tatkräftig unterstützt. Sie konnte mir zahlreiche Kontakte zu Besitzern von Selbstporträts vermitteln. Dafür gilt ihr mein aufrichtiger Dank. Zu ganz besonderem Dank verpflichtet bin ich Peter, Margrit und Daniel Thalman, die mir Einsicht in Amiets Korrespondenz sowie Zugang zu den Selbstdarstellungen im Nachlass des Künstlers ermöglicht haben. Auch Urs Zaugg sei herzlich für seine hilfreichen Informationen zu Amiets Biografie gedankt.

Im Laufe meiner Recherchen kam ich mit mehreren Direktorinnen und Direktoren sowie Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern verschiedener Schweizer Kunstmuseen in Kontakt und wurde stets freundlich und zuvorkommend unterstützt. Zu Dank verpflichtet bin ich auch den Sammlern und Besitzern von Amiets Selbstbildnissen, die mir grosszügigerweise die Besichtigung ihrer Werke erlaubten. Besonders danke ich Eberhard W. Kornfeld, der mir Einsicht in die Korrespondenz zwischen Amiet und Oscar Miller gewährte, Ulrich Blass, der mir einen Teil der Briefe Amiets an Curt Blass zur Verfügung stellte, sowie Ingrid Schwarz-Kalkschmidt dafür, dass Amiets Postkarten an Trissy Batsch in den Katalog aufgenommen werden konnten.

Mein aufrichtiger Dank gilt überdies den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich, wo ich stets willkommen war und wertvolle Recherchearbeiten erledigen konnte. Allen voran danke ich Viola Radlach und Franz Müller für ihre Bereitschaft, mein Manuskript kritisch zu lesen sowie für den anregenden gedanklichen Austausch.

Von Herzen danke ich auch Marianne Ulmi für ihre konstruktive und motivierende Unterstützung sowie Barbara von Flüe und Nicole Wachter für das Lektorat. Schliesslich gilt mein spezieller Dank Herrn Prof. Dr. Peter Cornelius Claussen, der die Dissertation mit Interesse und Wohlwollen begleitete, sowie Herrn Prof. Dr. Franz Zelger, der sich freundlicherweise als Koreferent zur Verfügung stellte.

Und nicht zuletzt gebührt ein besonderes Dankeschön meinem Mann Stephan Plaschy für seine moralische und finanzielle Unterstützung, ohne welche die vorliegende Arbeit kaum zustande gekommen wäre.

Allen hier nicht Genannten, die meine Arbeit freundschaftlich verfolgten, mich unterstützten und mir Mut machten, danke ich an dieser Stelle ebenfalls ganz herzlich.

Karin Plaschy

1 EINLEITUNG

Ganzfigur, Halbfigur, Brustbild, Frontal- und Dreiviertelansicht, im Profil; Tafelbild und Postkarte, Leinwand, Holz, Pavatex und Papier, Öl, Tempera, Pastell, Kohle; im Atelier und im Freien, mit oder ohne Hut, vor der Staffelei, mit Pinsel und Palette; gemalt, gezeichnet, gedruckt ...

Mit den in dieser Arbeit erstmals katalogisierten 270 Selbstdarstellungen ist der Schweizer Maler Cuno Amiet wohl einer der produktivsten Selbstporträtisten aller Zeiten. Das Spektrum dieser Darstellungen ist beeindruckend und einzigartig – es entfaltet sich nicht nur in der stilistischen Variationsbreite und der Verwendung unterschiedlicher Maltechniken und Formate, sondern vor allem auch in der faszinierenden Wiederholung des gleichen und sich doch stetig verändernden Gesichtes, dessen Physiognomie sich vom zarten Jüngling zum gebrechlichen Greis wandelt.

Entstanden ist die umfangreiche Werkgruppe im Zeitraum von 1883 bis 1961.¹ Amiet porträtierte sich also kontinuierlich über 78 Jahre hinweg. Nach einem ersten Selbstbildnis im Alter von nur 15 Jahren und einem zweiten, 1887 gezeichneten Selbstporträt begann er 1889, sich – mit wenigen Ausnahmen – mehrmals jährlich zu porträtieren.² Bis 1916 fertigte Amiet die Selbstbildnisse in unregelmässigen Abständen an, mit zunehmendem Alter nahm deren Zahl dann deutlich und exponentiell zu. Die Werkgruppe bildet somit ein aussergewöhnliches visuelles Dokument über Dasein und Altern des Künstlers.

Zugleich lassen sich die Selbstdarstellungen als „Wegzeichen der künstlerischen Entwicklung“³ lesen, da sie gleichzeitig stilistische Veränderungen markieren. Vom ersten bis zum letzten Selbstporträt breitet sich – analog zum umfangreichen Gesamtwerk – eine ganze Palette bildnerischer Möglichkeiten aus, die teils von künstlerischer Experimentierlust zeugen, teils jedoch routinehafte und konventionelle Züge tragen. Auch die Gruppe der Selbstbildnisse bestätigt damit die Selbsterkenntnis des 80-jährigen Künstlers: „Mein Wesen ist der Gegensatz.“⁴

¹ Amiet wurde am 28.03.1868 in Solothurn geboren und starb am 06.07.1961 in Oschwand.

² Aus den Jahren 1892, 1905, 1906, 1911, 1912, 1915, 1916 und 1939 ist kein Selbstbildnis überliefert. Es darf jedoch vermutet werden, dass Amiet auch in diesen Jahren Selbstbildnisse geschaffen hat, dass diese jedoch verloren bzw. nicht mehr auffindbar sind.

³ Müller 1996/97, S. 225.

⁴ Amiet 1948/I, S. 19.

Obwohl die Werkgruppe hinsichtlich Umfang, Formenreichtum und Entstehungszeitraum also durchaus bemerkenswert ist, stiess sie in der Kunstwissenschaft bisher auf wenig Forschungsinteresse – und dies, obschon ihre grosse Anzahl bereits zu Amiets Lebzeiten bekannt gewesen sein muss. Erst 1994 ermöglichte die im Kunsthaus Langenthal präsentierte Ausstellung *Cuno Amiet – Ein Leben in Selbstbildnissen* zum ersten Mal überhaupt einen Einblick in die Fülle und Vielfalt der Selbstdarstellungen.⁵ Obwohl danach bekannt war, dass der Künstler mindestens 167 Selbstbildnisse geschaffen hatte, blieb die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen weiterhin marginal. Bis heute sind lediglich zwei Publikationen greifbar, die sich ausschliesslich Amiets Selbstbildnissen widmen: einerseits der Katalog zur erwähnten Ausstellung⁶, andererseits ein Aufsatz von Hans Christoph von Tavel⁷, der sich mit einer Reihe früher Selbstporträts auseinandersetzt. Daneben haben sich mehrere Autorinnen und Autoren in Ausstellungskatalogen und Monografien mit einzelnen Beispielen oder auch einer ausgewählten Gruppe von Selbstbildnissen beschäftigt. Eine umfassende Studie zum Thema fehlt jedoch bis anhin.

Für diese Situation ist vor allem ein Grund verantwortlich: Nach einem traditionellen kunstwissenschaftlichen Verständnis soll sich im Selbstporträt in der äusseren Erscheinung „die ansonsten verschlossene Innenerfahrung des Malers“⁸ manifestieren. Der in Waetzoldts programmatischer Schrift *Die Kunst des Porträts*⁹ (1908) propagierte psychologische Ansatz prägt die wissenschaftliche Rezeption von Selbstbildnissen bis heute. Viele Selbstdarstellungen Amiets erfüllen diesen Anspruch jedoch nicht. Im Gegenteil: Sie wirken meist emotionslos und distanziert und verweigern den Dialog mit dem Betrachter. Sie entziehen sich damit einer psychologisierenden Deutung und können weder als unmittelbares Ergebnis einer introspektiven Beschäftigung des Künstlers mit sich selbst noch als authentische Charakterstudie gelesen werden. Der Umstand, dass sie damit die Erwartungshaltung des Betrachters enttäuschen, wird immer wieder als Schwäche oder Makel interpretiert und manchmal gar dem Maler selbst als emotionale Oberflächlichkeit angelastet.

⁵ Ausstellung vom 29. Oktober bis 4. Dezember 1994, kuratiert von Katharina Nyffenegger.

⁶ Kat. Langenthal 1994.

⁷ Von Tavel 1985.

⁸ Boehm 1985, S. 234.

⁹ Wilhelm Waetzoldts *Die Kunst des Porträts* beeinflusste die Rezeption von Porträt und Selbstporträt nachhaltig. Waetzoldt 1908.

In der wissenschaftlichen Rezeption kommt also immer wieder eine Geringschätzung gegenüber diesen Werken zum Ausdruck, die sich zwischen Nichtbeachtung und offener Ablehnung bewegt. Derartige Wertungen sind allerdings problematisch, da sie sich stets nur auf einen Teil der Werkgruppe beziehen. Diese unbefriedigende Forschungssituation war denn auch ausschlaggebend dafür, eine eingehendere Untersuchung zu initiieren und einen anderen, möglichst vorurteilsfreien Blick auf die Selbstdarstellungen des Künstlers zu werfen.

Als Grundlage für die vorliegende Studie wurde eine möglichst umfangreiche Sammlung von Selbstbildnissen Amiets zusammengetragen. So entstand ein Katalog, der inzwischen auf 270 Selbstdarstellungen, darunter rund 180 Ölgemälde, angewachsen ist. Dabei wurde deutlich, dass Amiet wohl noch weitere Selbstbildnisse geschaffen hat, die heute allerdings nicht mehr auffindbar sind.

Der zweite Schritt bestand darin, eine für die Betrachtung der Selbstbildnisse fruchtbare und nützliche Perspektive zu wählen. Hierzu lieferte die neuere Forschung zu Selbstporträt und Künstlerbild geeignete Ansätze (siehe Kapitel 2.1). Diese problematisiert die Vorstellung des Selbstbildnisses als authentischer Ausdruck einer künstlerischen Innenschau und deutet es vielmehr als Selbstentwurf, in welchen unterschiedliche Projektionen einfließen.

Es war gleichermassen hilfreich, sich auf Amiets eigenes künstlerisches Selbstverständnis zu besinnen: „Sein Ausgangspunkt und Urtrieb ist die Freude an der sichtbaren Welt, eine helle, oft unbändige, gesunde, überzeugende Freude.“¹⁰ Hermann Hesses Beobachtung beschreibt den künstlerischen Impetus Amiets treffend, denn die visuelle Wahrnehmung war für ihn stets Basis seines Schaffens. Geht man davon aus, dass dieses Prinzip auch für die Produktion der Selbstbildnisse gilt, können Letztere prinzipiell als Inszenierungen der sichtbaren, äusseren Erscheinung gedeutet werden.

Die vorliegende Arbeit betrachtet Amiets Selbstdarstellungen in der Folge grundsätzlich als Selbstinszenierungen – im Sinne von bewusst gestalteten Selbstentwürfen, Konstruktionen und malerischen Arrangements –, die sich auf das Sichtbare konzentrieren. Ausgehend von dieser Prämisse werden folgende Thesen aufgestellt:

1. Unter den Selbstinszenierungen Amiets lassen sich im Wesentlichen zwei Kategorien unterscheiden, die jedoch nicht immer scharf voneinander abgegrenzt werden können:

¹⁰ Hesse 1919, S. 4.

Sie werden mit den Begriffen der Selbstpropaganda und der künstlerischen Selbstreflexion umschrieben.

Der Begriff der Selbstpropaganda wird hierbei weit gefasst: Selbstmarketing, Image- und Kontaktpflege sowie die Lenkung der Rezeption gehören ebenso dazu wie die Zurschaustellung eines bestimmten künstlerischen Habitus und der eigenen schöpferischen Kreativität.

Der Begriff der künstlerischen Selbstreflexion definiert sich als Inszenierung der maltechnischen Möglichkeiten am eigenen Abbild. Dieser prinzipiell jedem Selbstporträt inhärente Aspekt wird bei Amiet oft zum essenziellen Merkmal. Hierbei stehen die Gestaltungsmittel der Malerei im Zentrum seines Interesses, wobei das eigene Abbild als Grundlage für kunstspezifische Überlegungen und Experimente wie auch als stets verfügbares Objekt für technische, stilistische und formale Studien dient.

2. Die Selbstdarstellungen im Sinne der Selbstpropaganda und der künstlerischen Selbstreflexion konzipieren und definieren sowohl Amiets Rolle als Künstler wie auch als gesellschaftliche Person. Sie bejahen und verstärken dabei sein Selbst- wie sein Fremdbild, denn Erwartungen und Projektionen des Künstlers selbst fließen ebenso ein wie diejenigen des Publikums.

Für die Studie wurden die Selbstbildnisse nicht chronologisch, sondern thematisch geordnet.¹¹ Daraus resultierten vier Gruppen, die ihrerseits wiederum in mehrere ebenfalls thematische Untergruppen eingeteilt wurden. Die Kriterien für die Zuteilung der Selbstbildnisse zu einer Kategorie beziehungsweise Unterkategorie basieren einerseits auf der dem Bild zuzuordnenden Funktion und andererseits auf dem dargestellten Motiv beziehungsweise Thema. Einige Selbstdarstellungen konnten hierbei nicht eingeordnet werden. Umgekehrt erfüllen zahlreiche Selbstporträts die Kriterien mehrerer Unterkapitel. In solchen Fällen war jeweils das im Bild auffälligere Motiv ausschlaggebend für die Zuordnung oder, bei einem Selbstbildnis mit zwei verschiedenen Funktionen, die offenkundigere oder die in Bezug auf die gesamte Werkgruppe seltener vorkommende Funktion.

Den vier Kategorien von Selbstdarstellungen entsprechen die vier grossen, übergreifenden Kapitel 3 bis 6 der vorliegenden Arbeit, die jeweils in mehrere Unterkapitel

¹¹ In den meisten Publikationen, die sich den Selbstporträts eines Künstlers widmen, werden die Bildnisse chronologisch und damit gewissermassen entlang der Biografie geordnet und besprochen. Siehe dazu z. B. Brüscheiler 1979, Platzmann 2001, Schmidt 1978, Zenser 1984.

gegliedert sind. Die Beispiele, die dort besprochen werden, sollen einerseits das jeweilige Thema eindeutig repräsentieren und andererseits die Variationsbreite der Bilder innerhalb des thematischen Schwerpunkts aufzeigen. Für die Analyse wurden grundsätzlich diejenigen Selbstbildnisse bevorzugt, die im Original betrachtet werden konnten. Dennoch bleibt die Auswahl auch durch eine gewisse Subjektivität gekennzeichnet.

In den angesprochenen vier Kapiteln werden folgende Themen behandelt: Kapitel 3 widmet sich unter dem Titel *Selbstdarstellung im Künstlerbildnis* den Selbstporträts, in denen sich Amiet in verschiedenen Spielarten explizit als Künstler inszeniert und damit gleichzeitig seinen gesellschaftlichen Status definiert. Mit der Gruppe der Selbstdarstellungen in Kapitel 4, die unter dem Motto des Freundschaftszeichens stehen und vor allem der Freundschafts- und Kontaktpflege dienen, kommt das Bestreben Amiets zum Ausdruck, neben der künstlerischen vor allem auch seine soziale Identität zu festigen. Kapitel 5 befasst sich mit den Beispielen, die als künstlerische Experimente verstanden werden können. Dabei stehen die Möglichkeiten der Malerei und deren Inszenierung im Motiv des eigenen Abbildes im Zentrum des Interesses. Schliesslich werden in Kapitel 6 noch die Altersselbstbildnisse als eigene thematische Gruppe vorgestellt. Diese werden in der Amiet-Literatur stets psychologisierend als Reaktion auf den Tod der Ehefrau Anna Amiet und das eigene hohe Alter interpretiert. In der vorliegenden Studie sollen jedoch auch diese Selbstbildnisse unter dem Gesichtspunkt der Selbstinszenierung betrachtet werden. Es gilt nachzuzeichnen, dass sich auch in den Altersselbstbildnissen neben der Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit die Aspekte der künstlerischen Selbstreflexion und der Imagepflege zeigen.

Diesen vier Kapiteln vorangestellt ist ein Kapitel, das der Rezeptionsgeschichte und damit der Frage, weshalb Amiets Selbstbildnisse kaum erforscht sind, nachgeht. Nebst der Präsentation der wichtigsten Publikationen und Forschungsansätze wird auch ein Einblick in die Literatur zum Thema Selbstporträt im Allgemeinen gegeben. Dabei werden sowohl Beispiele für die traditionelle Rezeption des Selbstporträts als authentischer Ausdruck einer künstlerischen Innenschau wie auch neuere wissenschaftliche Standpunkte erörtert. Ziel ist es aufzuzeigen, dass die Geringschätzung für Amiets Selbstbildnisse eng mit der traditionellen Rezeptionsperspektive zusammenhängt. In besagtem Kapitel finden sich zudem Erläuterungen zu Quellenlage und Katalog.

Abschliessend soll unter dem Titel „*Du selbst bist dein Hauptwerk*“¹² der in den Kapiteln 3 bis 6 aus verschiedenen Perspektiven entwickelte Standpunkt nochmals vertieft werden: Das in den Selbstdarstellungen entworfene Künstlerbild deckt sich mit dem Image beziehungsweise der Fremdwahrnehmung Amiets, wie sie in zeitgenössischen Äusserungen zum Ausdruck kommt. Dieses Image wurde auch von Amiet selbst gepflegt und weiterverbreitet – nicht nur durch eigene Aussagen, durch seine Ausstellungspraxis, seinen Lebensstil sowie seine charismatische Persönlichkeit, sondern ganz wesentlich auch durch seine Selbstdarstellungen. Damit kann – so die dritte These – die Werkgruppe der Selbstporträts als Teil einer Gesamtinszenierung eines bemerkenswert erfolgreichen Künstlerlebens betrachtet werden.

In der vorliegenden Arbeit werden noch weitere Themen zur Sprache kommen: So sollen die Interaktion zwischen Publikum und Künstler sowie Amiets Motivation für die überaus umfangreiche Produktion von Selbstbildnissen beleuchtet werden. Des Weiteren wird die Werkgruppe der Selbstdarstellungen auch bezüglich ihres Stellenwertes im Gesamtwerk betrachtet. Ebenso sollen Selbstporträts anderer Künstler zum Vergleich beigezogen werden.

Und nicht zuletzt verfolgt diese Arbeit auch das Ziel, Amiets Selbstbildnisse zum ersten Mal in einem umfangreichen Katalog zu präsentieren, um eine fruchtbare Auseinandersetzung mit ihnen zu ermöglichen, den Blick für eine neue Rezeptionsperspektive zu öffnen und damit vielleicht auch zur kunsthistorischen Rehabilitation dieser durchaus bemerkenswerten Werkgruppe beizutragen.

¹² Curt Blass schliesst mit dieser Aussage, mit der er seinen Freund Amiet direkt anspricht, seine Schrift *Oschwander Erinnerungen*. Blass 1928, S. 76.

2 REZEPTIONSGESCHICHTE, QUELLENLAGE UND KATALOG

2.1 Bemerkungen zur Rezeptionsgeschichte

Trotz ihres aussergewöhnlichen Umfangs war die Werkgruppe der Selbstdarstellungen Amiets nur sehr selten Gegenstand kunsthistorischer Forschung. In der Fachliteratur zum Thema Selbstporträt sind die Selbstbildnisse des Künstlers bis heute nicht einmal erwähnt, während diejenigen anderer Schweizer Maler, darunter Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini und Arnold Böcklin, verschiedentlich rezipiert und diskutiert werden.¹³ Auch innerhalb der Amiet-Forschung selbst stossen die Selbstbildnisse nur auf geringes Interesse – bis anhin haben die Autorinnen und Autoren, die sich in Monografien und Ausstellungskatalogen dem Thema widmen, denn auch jeweils nur eine begrenzte Auswahl an Beispielen beleuchtet. George Mauner bildet in seiner Monografie (1984) immerhin 36 davon ab und stellt fest, dass Amiet eine „fortgesetzte Selbstdarstellung“ pflegte.¹⁴ Max Huggler (1971) geht ebenfalls auf mehrere, über die ganze Lebenszeit hinweg entstandene Selbstdarstellungen des Künstlers näher ein.¹⁵ Gotthard Jedlicka (1938, 1948, 1958, 1961)¹⁶ stellt kurze, allgemeine Überlegungen zu Amiets Selbstbildnissen an, ebenso Peter Killer (1986)¹⁷. Albert Baur (1943)¹⁸, André Kamber (1986)¹⁹ und Adele Tatarinoff (1958)²⁰ streifen jeweils anhand nur weniger Beispiele das Thema. Paul Müller stellt in seinem Aufsatz (1996/97) mehreren Selbstporträts von Giovanni Giacometti Beispiele von Amiet, vorwiegend aus der Frühzeit, gegenüber.²¹ Im Katalog zur Berner Amiet-Ausstellung von 1999/2000 werden Selbstporträts aus den Jahren 1907 und 1908 besprochen und insbesondere maltechnische Aspekte diskutiert.²² Und schliesslich beschäftigen sich auch Viola Radlach und Christoph Vögele

¹³ Um einige Beispiele zu nennen: Boehm erwähnt Amiet in seinem Aufsatz über Selbstbildnisse Schweizer Künstler (von 1848 bis 2006) mit keinem Wort, während er auf Böcklin, Hodler, Giovanni und Alberto Giacometti eingeht. Boehm 2006. In der Publikation *Five Hundred Self-Portraits* sind Selbstdarstellungen von Hodler, Segantini, Böcklin und Alberto Giacometti abgebildet. Bell 2004. Adolphs geht auf Selbstporträts derselben Maler ein. Adolphs 1993. Gasser diskutiert je ein Selbstbildnis von Hodler und Böcklin. Gasser 1961.

¹⁴ Mauner 1984, S. 20, 25, 44, 54, 64, Zitat S. 20.

¹⁵ Huggler 1971, S. 59–62, 77, 80–83, 92–94.

¹⁶ Jedlicka 1938, S. 109–110, Jedlicka 1948, S. 24–26, Jedlicka 1958, Jedlicka 1961/II, S. 23–24.

¹⁷ Killer 1986, S. 35.

¹⁸ Baur 1943, S. 55.

¹⁹ Kamber 1986, Kap. V, unpaginiert.

²⁰ Tatarinoff 1958, S. 47, 108.

²¹ Müller 1996/97.

²² Kat. Bern 1999/2000, S. 248–249.

im Katalog *Cuno Amiet – Frühe Arbeiten auf Papier* (2005) mit einzelnen Selbstbildnissen.²³

Die beiden bereits erwähnten Publikationen, die sich explizit mit Amiets Selbstporträts auseinandersetzen, beleuchten die Werkgruppe gleichermassen nur partiell: Hans Christoph von Tavel (1985) beschäftigt sich mit einem ausgewählten Selbstporträt von 1895 (Kat. 1895.03) und setzt es in Bezug zu einer „Reihe von Selbstbildnissen aus den Jahren 1893–1896“. ²⁴ Im Katalog *Cuno Amiet – Ein Leben in Selbstbildnissen* (1994) wirft George Mauner ²⁵ einen Blick auf die frühen Selbstdarstellungen, Katharina Nyffenegger ²⁶ bettet ausgewählte Beispiele in biografische Zusammenhänge ein, und Peter Killer ²⁷ wählt das Selbstporträt *Das Teufelchen* (Kat. 1921.01) als Ausgangspunkt für Überlegungen zu Amiets Persönlichkeit.

In der Rezeptionsgeschichte der Selbstbildnisse Amiets wurde also bis anhin immer nur eine begrenzte Auswahl an Bildern besprochen, was unter anderem darauf zurückzuführen ist, dass erst ein Teil davon erfasst und publiziert ist. Hierzu muss allerdings gesagt werden, dass bis 1994 auch nie der Versuch unternommen worden war, diesen unbefriedigenden Forschungsstand zu beheben. Dies erstaunt umso mehr, als die ungewöhnlich grosse Zahl an Selbstbildnissen bereits dem zeitgenössischen Publikum aufgefallen sein muss – Amiet selbst hat viele dieser Bilder regelmässig in Ausstellungen gezeigt und sie auch zum Verkauf angeboten. So waren – um nur einige Beispiele zu nennen – 1928 im Kunstmuseum Bern 20, 1938 in der Kunsthalle Basel 19 und im selben Jahr im Kunsthaus Zürich 21 Selbstporträts zu sehen. Selbst an der Biennale von Venedig präsentierte Amiet 1934 zwei und 1954 eines seiner Selbstbildnisse. ²⁸ Der Umstand, dass heute viele davon in Privatbesitz sind, macht zudem deutlich, dass sie nicht nur Beachtung fanden, sondern dem Publikum auch gefallen haben und gekauft wurden.

Dennoch hat erst Jedlicka im Jahre 1958 zum ersten Mal überhaupt in einem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* auf die grosse Zahl der Selbstporträts hingewiesen. ²⁹ Im

²³ Radlach 2005, S. 8, 12, 21, Vögele 2005, S. 48.

²⁴ Von Tavel 1985.

²⁵ Mauner 1994, S. 21–28.

²⁶ Nyffenegger 1994, S. 33–43.

²⁷ Killer 1994, S. 45–51.

²⁸ Anhand der Beschriftungen auf der Rückseite der Gemälde kann nachgewiesen werden, dass Amiet im Jahre 1934 die Selbstbildnisse Kat. 1933.01 sowie Kat. 1933.05 und im Jahre 1954 das Selbstporträt Kat. 1914.02 an der Biennale von Venedig gezeigt hat.

²⁹ Jedlicka 1958.

Laufe seiner langjährigen Bekanntschaft mit dem Künstler, während der er die Entstehung unzähliger Selbstdarstellungen beobachten konnte, kam er zum Erkenntnis: „Im Verlauf seines langen Lebens hat er mehr Selbstbildnisse als alle andern Maler, mehr Selbstbildnisse sogar als Rembrandt oder Munch gemalt und gezeichnet.“³⁰

Jedlickas Feststellung hatte jedoch keine unmittelbaren Auswirkungen auf die Amiet-Rezeption. Bestrebungen, die Selbstbildnisse zu quantifizieren, blieben weiterhin aus. Somit wurde in den folgenden 30 Jahren über deren Anzahl weiterhin nur sehr ungenau spekuliert: Huggler vermutete 1971, Amiet habe wahrscheinlich weit mehr Selbstbildnisse als Hodler geschaffen.³¹ Mauner bezeichnete Amiet 1984 zwar als einen der „schöpferischsten Selbstporträtisten des Jahrhunderts“, bemühte sich jedoch ebenso wenig darum, die tatsächliche Anzahl der Bildnisse in Erfahrung zu bringen.³² Von Tavel mutmasste 1985, Amiet habe weit über 60 Selbstbildnisse in Öl gemalt und halte damit den „Schweizer Rekord“. ³³ Erst 1994 übernahm Nyffenegger schliesslich für die Langenthaler Ausstellung die Aufgabe, die Selbstporträts systematisch zu sammeln und konnte in der Folge 167 Selbstdarstellungen im Katalog publizieren.³⁴

Ausschlaggebend für die bis anhin geringe Beachtung Amiets als Selbstporträtmaler ist vermutlich eine gewisse Geringschätzung, die in den Beurteilungen seiner Selbstdarstellungen immer wieder zum Ausdruck kommt. So schreibt beispielsweise Nyffenegger: „Neben den unbedeutenderen Selbstbildnissen entstanden zwischendurch immer auch wieder sehr qualitätvolle.“³⁵ Diese Bewertung bezieht sich nicht in erster Linie auf die malerische Qualität, sondern auf bestimmte Kriterien, an denen in kunstwissenschaftlicher Tradition der künstlerische Wert eines Selbstporträts – oft nur implizit – gemessen wird. Denn in der kunstwissenschaftlichen Forschung herrscht die Meinung vor, dass eine Selbstdarstellung den Charakter, die Persönlichkeit oder den Gemütszustand des Malers interpretieren sollte. So liegt zum Beispiel für Gottfried Boehm die spezifische künstlerische Eigenart des Selbstbildnisses gerade darin, Innenerfahrung sichtbar zu machen.³⁶ Im Selbstbildnis sollen sich also gewissermassen Persönlichkeit

³⁰ Jedlicka 1958.

³¹ Huggler 1971, S. 59, 62.

³² Mauner 1984, S. 20. Der amerikanische Kunsthistoriker beschäftigte sich intensiv mit Amiet und gab diverse Publikationen heraus: Mauner 1979, 1984, 1986, 1991, 1994, 1999/2000, 2002. Insbesondere hat er Amiets Rolle in der Künstlergruppe *Brücke* aufgearbeitet. Mauner 1979.

³³ Von Tavel 1985, S. 119.

³⁴ Der Katalog enthält laut Nyffenegger „eine möglichst vollständige Zusammenstellung aller bekannten Selbstbildnisse Cuno Amiets“. Kat. Langenthal 1994, S. 111.

³⁵ Nyffenegger 1994, S. 40.

³⁶ Boehm 1985, S. 234.

und Psyche des Künstlers ‚materialisieren‘. In ähnlichem Sinn meint Volker Adolphs: „[...] grundsätzlich sind Selbstporträts Dokumente einer Selbstbeziehung und einer Selbstauffassung; sie spiegeln die Bemühung, Innenerfahrung in die Anschaulichkeit eines Bildes zu übersetzen und zu klären, mithin auf die sichtbare Aussenseite der Person zu transportieren.“³⁷ Manuel Gasser verwischt gar die Grenzen zwischen Porträt und Person, wenn er seine Abhandlung mit dem Satz beginnt: „Die Beschäftigung mit den Selbstbildnissen der Meister kommt dem Umgang mit bedeutenden Menschen gleich.“³⁸ Für Erika Billeter kulminiert die Arbeit an einer Selbstdarstellung – ob in der Malerei oder der Fotografie – zwangsläufig in der Auseinandersetzung mit der eigenen Psyche: „Die Beschäftigung mit der eigenen Person führt zum Dialog, der in beiden Medien weit über die bloße Abbildhaftigkeit hinausgeht und nach der Interpretation des eigenen Ichs sucht.“³⁹ Aus dieser traditionellen Perspektive wird also die äussere Erscheinung des Dargestellten im Selbstbildnis gleichsam als „Korrelat des inneren Zustandes“⁴⁰ gedeutet.

Auf die Prämisse, dass in jedem Selbstporträt „etwas Bekenntnishafte“⁴¹ liege, ist auch die Tendenz zurückzuführen, ein entsprechendes Werk als autobiografisches Zeugnis zu verstehen. Eine solche Lesart wurde bereits von Waetzoldt propagiert: „Vom Betrachter aus ist jedes Selbstbildnis ein Selbstbekenntnis des Malers, es trägt gleichsam den Charakter einer intimen monologischen Offenbarung der Persönlichkeit oder den eines Stückes Selbstbiographie.“⁴² Sie basiert auf der Vorstellung, dass ein Selbstporträt Aufschluss über die Lebensumstände gebe oder dass eine Reihe solcher Porträts die Lebensgeschichte sozusagen als „Lebensprotokolle“⁴³ nachzeichne oder gar eine Art gemaltes Tagebuch⁴⁴ darstelle. Dabei werden die Selbstporträts als Reflexionen von Lebenserfahrungen, Reaktionen auf persönliche Erlebnisse oder Krisen sowie als Zeugnisse der Lebensbewältigung oder der „künstlerischen und persönlichen

³⁷ Adolphs 1993, S. 16.

³⁸ Gasser 1961, S. 7.

³⁹ Billeter 1985, S. 12.

⁴⁰ Adolphs 1993, S. 17.

⁴¹ Billeter 1985/II, S. 18.

⁴² Waetzoldt 1908, S. 312.

⁴³ Billeter 1985/II, S. 21.

⁴⁴ Bonafoux beispielsweise sieht eine Verbindung zwischen den Selbstbildnissen Eugène Delacroix' und dessen Tagebucheinträgen. Bonafoux 1985, S. 119. Holsten meint, dass der Künstler im Selbstporträt wie in einem Tagebuch Zwiesprache mit sich selbst halte. Holsten 1978, S. 52. Calabrese sieht Rembrandts Reihe von Selbstbildnissen als „eine Art autobiographischer Bericht“, vergleichbar mit einem Tagebuch. Calabrese 2005, S. 322. West weist darauf hin, dass Selbstporträts oft als eine Art „private diary“ begriffen werden, da davon ausgegangen werde, dass sie einen Einblick in die Persönlichkeit des Künstlers geben. West 2004, S. 163.

Entwicklung“⁴⁵ gedeutet. Entsprechend liefern in den Studien zu den Selbstporträts einzelner Künstler oft „die biographischen Stationen des Künstlers das in sich geschlossene Ordnungsmuster und die Anhaltspunkte für die Aufreihung und Interpretation der Selbstporträts“.⁴⁶ Die Liste der Publikationen, in denen biografische Fakten zur Deutung beigezogen werden oder umgekehrt das Selbstbildnis als Schlüssel zur Lebensgeschichte begriffen wird, ist folglich lang und vielfältig: So versteht Steven Platzmann beispielsweise Cézannes Selbstdarstellungen als gemalte Autobiografie, denn jedes einzelne Bild entspreche einem „gemalten Bericht über die Persönlichkeit“.⁴⁷ Diether Schmidt liest Otto Dix' Selbstporträts als Zeugnisse von dessen Lebensgeschichte und rechtfertigt dieses Vorgehen mit einem Zitat des Künstlers: „Die Selbstbildnisse sind Bekenntnisse eines inneren Zustandes.“⁴⁸ Jura Brüscheillers Publikation *Selbstbildnisse als Selbstbiografie* zu Hodlers Selbstdarstellungen macht bereits im Titel deutlich, dass Letztere als bildgewordene Reaktionen auf die jeweiligen Lebensumstände gedeutet werden.⁴⁹ Biografische Fakten erhellen dabei gemäss Brüscheiller nicht nur die Entstehung der Selbstbildnisse, sondern gleichermassen „das bedeutsame Ausbleiben derselben“.⁵⁰ Hildegard Zenser interpretiert Max Beckmanns Selbstdarstellungen als „Spiegel seiner geistigen Haltung und der konkreten Lebensumstände“.⁵¹ Omar Calabrese schliesslich widmet dem *Selbstporträt als Autobiographie* in seiner *Geschichte des Selbstporträts* sogar ein ganzes Kapitel.⁵²

Lassen sich die Selbstbildnisse Amiets ebenfalls psychologisierend oder biografisch interpretieren? Können sie als Zeugnisse der Lebensgeschichte oder als introspektive Selbstbefragungen gedeutet werden? Und erfüllen sie damit die mit der traditionellen Rezeptionshaltung verbundenen Erwartungen? Die Besprechungen der Selbstbildnisse verdeutlichen, dass sich die Autoren darüber uneinig sind.

Eine erste Gruppe von Autoren, allesamt Zeitgenossen Amiets, bewertet die Selbstbildnisse als autobiografische Zeugnisse sowie als authentischer Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers, indem sie davon ausgeht, dass der Maler zwangsläufig „mit dem

⁴⁵ Zenser 1984, S. 7.

⁴⁶ Adolphs 1993, S. 25.

⁴⁷ Platzmann 2001, S. 7.

⁴⁸ Otto Dix, zit. n. Schmidt 1978, S. 6.

⁴⁹ Brüscheiller 1979.

⁵⁰ Brüscheiller 1979, S. 11.

⁵¹ Zenser 1984, S. 10.

⁵² Calabrese 2006, S. 318–344.

Schein das Sein wiedergibt⁵³ und das Selbstporträt das Wesen des Künstlers damit naturgemäss widerspiegle. In diesem Sinne versteht Jedlicka Amiets Selbstbildnisse als „gemalte Biographie“⁵⁴, da sie den „inneren und äusseren Weg durch das ganze Leben“⁵⁵ dokumentierten. Für Baur sind sie „Urkunden“, mit denen „uns Amiet das Leben so aufschlussreich aufgezeichnet“ habe.⁵⁶ Und auch Huggler, der den Künstler ebenfalls noch persönlich kannte, ist vorbehaltlos der Meinung, dass Amiet in seinen Selbstbildnissen „Innerlichkeit“ darstellen wolle.⁵⁷

Eine zweite Gruppe jüngerer Autorinnen und Autoren hingegen diskutiert und problematisiert den Umstand, dass sich Amiets Selbstdarstellungen einer psychologisierenden Lesart verschliessen und sucht zugleich nach Gründen dafür. So bemerkt Müller eine „eigentümliche Distanz und das Fehlen jeglicher Psychologisierung“⁵⁸ und schliesst daraus, dass Amiet das eigene Gesicht nicht als „Objekt der seelischen Selbsterforschung“⁵⁹ erkundet habe. Mauner vermutet, dass sich der Künstler grundsätzlich weit weniger als andere Maler – wie zum Beispiel Rembrandt oder Hodler – mit seinem Innenleben auseinandergesetzt habe.⁶⁰ Es sei ihm deshalb auch nicht wichtig gewesen, mit den Selbstbildnissen „unser psychologisches Interesse zu erregen“.⁶¹ Gemäss Nyffenegger wirken die Bilder wie „sachliche Protokolle“, da Amiet ausdrücklich Objektivität gesucht habe.⁶² Andere Autoren vermuten, dass sich der Künstler absichtlich „so objektiv wie möglich“⁶³ porträtiert habe, um für sich selbst maltechnische und stilistische Aufgaben zu lösen – oder dass es ihm zuweilen sogar allein um die „Erprobung neuer autonomer künstlerischer Mittel“⁶⁴ gegangen sei.

Es gibt jedoch auch Stimmen, die argumentieren, dass diverse Selbstdarstellungen durch ihre formale Gestaltung etwas vom inneren Wesen des Künstlers ausdrücken und dadurch „Bedeutungstiefe“⁶⁵ erlangen würden. So wird für Mauner in Amiets

⁵³ Jedlicka 1961/I, S. 24.

⁵⁴ Jedlicka 1938, S. 109.

⁵⁵ Jedlicka 1948, S. 25.

⁵⁶ Baur 1943, S. 55.

⁵⁷ Huggler 1971, S. 59.

⁵⁸ Müller 1996/97, S. 228.

⁵⁹ Müller 1996/97, S. 227.

⁶⁰ Mauner 1984, S. 20.

⁶¹ Mauner 1994, S. 21.

⁶² Nyffenegger 1994, S. 41.

⁶³ Mauner 1984, S. 20.

⁶⁴ Müller 1996/97, S. 227.

⁶⁵ Von Tavel 1985, S. 120.

besten Selbstporträts das Gesicht allein „durch die Art, wie es gemalt ist“, lebendig.⁶⁶ In solchen Interpretationen werden Malweise und Bildästhetik als Ausdruck des geistigen Zustandes des Malers gedeutet.⁶⁷ Folglich hält im Urteil dieser Autoren ein Teil der Selbstbildnisse der traditionellen Erwartung stand.

Dennoch schwingt in all diesen Besprechungen – mehr oder weniger offenkundig – die Kritik mit, dass die Selbstdarstellungen Amiets den gattungsspezifischen Ansprüchen meist nicht genügten.⁶⁸ Ganz unverblümt gibt Killer seiner Missbilligung Ausdruck: Amiet habe mit seinen Selbstbildnissen bewusst ein oberflächliches und vordergründiges Bild von sich geformt.⁶⁹ Dies sei darauf zurückzuführen, dass dessen Leben wie auch dessen Kunst allzu sehr auf gesellschaftlichen Status und Repräsentation ausgerichtet gewesen seien,⁷⁰ was besonders deutlich in den eitlen Selbstinszenierungen der zweiten Lebenshälfte zutage trete.⁷¹ Obwohl die Selbstbildnisse gemäss diesem Urteil die Persönlichkeit des Künstlers also durchaus adäquat spiegeln, bewertet Killer die Werke als misslungen, da sie ihre spezifische Funktion, Medium der authentischen Selbstbefragung zu sein, nicht erfüllten.

Auch die jüngere Amiet-Forschung weicht bezüglich der Beurteilung der Selbstdarstellungen also grundsätzlich nicht vom traditionellen Rezeptionsschema ab. Folglich ist es vor allem die enttäuschte Erwartungshaltung, die immer wieder zu besagten negativen Bewertungen führt – und vermutlich auch zum Desinteresse der kunstwissenschaftlichen Forschung an Amiets Selbstporträts. Auch wenn die Beurteilungen durchaus nachvollziehbar sind, auch wenn all diese Sichtweisen anhand jeweils ausgewählter Selbstbildnisse belegt werden können – der Fülle und der Vielfalt der Selbstdarstellungen werden sie nicht gerecht. Dafür muss die Werkgruppe einerseits als Ganzes betrachtet und andererseits ein Interpretationsansatz gewählt werden, der sich von der traditionellen Rezeptionsperspektive löst.

⁶⁶ Mauner 1994, S. 22.

⁶⁷ Es sind vor allem die späten Selbstbildnisse, in denen die spezifische Bildästhetik als Ausdruck des psychischen bzw. seelischen Zustandes gedeutet werden. Siehe dazu Killer 1994, Kamber 1986, Mauner 1984. Siehe auch Kapitel 6.1.

⁶⁸ Es gibt auch einige kurze Besprechungen einzelner Selbstbildnisse Amiets, in denen die Problematik der traditionellen Erwartungshaltung keine Rolle spielt, da der Fokus ausschliesslich auf maltechnischen Fragen und Beschreibungen liegt. Siehe z. B. Weese 1928, S. 514, Kat. Bern 1999/2000, S. 248–249.

⁶⁹ Siehe Killer 1986, S. 30, Killer 1994, S. 49.

⁷⁰ Killer 1994, S. 48.

⁷¹ Killer beschreibt Amiet in einer späteren Publikation als „eher eitel“ und verweist als Beleg für seine Behauptung auf die Selbstbildnisse im Langenthaler Katalog von 1994. Killer 1998, S. 7.

Ansätze hierzu liefern jüngere Forschungen zum Thema Selbstporträt und Künstlerbild: Ludmilla Jordanova schlägt vor, sich von der Aura, mit welcher die Kunstgeschichte das Genre umgeben habe und die den Blick beeinflusse, zu lösen und das Selbstbildnis stattdessen primär als Repräsentation der künstlerischen Identität zu begreifen.⁷² Für Shearer West ist die Darstellung der Persönlichkeit nur eine von verschiedenen möglichen Funktionen des Selbstporträts.⁷³ Daniel Hess wiederum hält die Tatsache, dass Künstlerbildnisse bewusst inszeniert werden, für entscheidend und erachtet deshalb die Tendenz, diese biografisch und psychologisierend deuten zu wollen, als grundsätzlich falsch und irreführend.⁷⁴ Ebenso hinterfragen Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen eine Deutung des Selbstbildnisses als „bildgewordene [...] Suche nach dem eigenen Selbst“. ⁷⁵ Auch sie verstehen das Selbstporträt vielmehr als eine von einem „Regisseur“⁷⁶ entworfene Inszenierung. Die neuere Forschung interessiert sich also, wie Peter J. Schneemann zusammenfasst, für „das Bild des Künstlers als Entwurf, in den Projektionen und Strategien der Historiographie, der Gesellschaft und schliesslich des künstlerischen Individuums selbst einfließen“. ⁷⁷

Dies sind Ansätze, die sich auch für eine Annäherung an Amiets Selbstporträts anbieten. Denn offensichtlich diene ihm diese Gattung nicht primär als Medium für eine introspektive Auseinandersetzung mit sich selbst. Statt bei der Bildbetrachtung den Fokus auf emotionale und psychologische Momente zu richten, sollen deshalb die Selbstbildnisse in der vorliegenden Arbeit – wie in der Einleitung als These formuliert – grundsätzlich als Selbstinszenierungen betrachtet werden, die sich im Spannungsfeld zwischen Selbstpropaganda und künstlerischer Selbstreflexion bewegen und ein bestimmtes Künstlerbild (mit-)formen.

2.2 Erläuterungen zu Quellenlage und Katalog

Grundlage dieser Studie bildet die umfangreiche Sammlung von Selbstbildnissen, die 1994 im Katalog des Kunsthouses Langenthal publiziert wurde. Wichtiger Fundus für die Bildrecherche waren zudem das Bildarchiv des Schweizerischen Instituts für

⁷² Jordanova 2005, S. 49.

⁷³ West 2004, S. 163–185.

⁷⁴ Hess 1999, S. 3.

⁷⁵ Pfisterer/von Rosen 2005, S. 13.

⁷⁶ Pfisterer/von Rosen 2005, S. 16.

⁷⁷ Schneemann 1998, S. 9.

Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich, wo ein Teil der Selbstporträts dokumentiert ist, sowie der Nachlass des Künstlers.

Der auf diesem Wege angelegte Katalog wurde in der Folge systematisch erweitert. Als wertvolle Quelle für das Auffinden weiterer Selbstbildnisse ist hierbei auch die Amiet-Literatur zu nennen: In monografischen Schriften und Ausstellungskatalogen, insbesondere in zeitgenössischen Publikationen, konnten zahlreiche Selbstporträts gesichtet werden, die in den Katalog integriert wurden. Das grafische Werkverzeichnis, das Conrad von Mandach 1939 verfasst und Wilhelm Arntz 1974 vervollständigt hat, lieferte ergänzend zeichnerische und gedruckte Selbstporträts. Viele der in den Katalog aufgenommenen Postkarten mit Selbstdarstellungen konnten ebenfalls in einzelnen Publikationen gefunden werden. Die bislang unveröffentlichten Postkarten Amiets an Trissy Batsch wurden mir hingegen von privater Hand zugänglich gemacht.

Daneben haben Nachforschungen in Schweizer Museen ergeben, dass in manchen Depots weitere, noch nicht katalogisierte Selbstdarstellungen lagern. Andere Selbstbildnisse konnten in Schweizer Privatsammlungen aufgespürt werden. Auch im Kunsthandel wurden immer wieder mir unbekannte Selbstporträts angeboten, die in den Katalog Eingang fanden. Und schliesslich gab es auch Zufallsfunde: So habe ich bei einem Besuch im Kunstmuseum Solothurn auf dem *Bildnis des Glasmalers Adolf Kreuzer*, das Amiet 1901 geschaffen hat, ein kleines Selbstporträt Amiets entdeckt.⁷⁸

Leider war es nicht möglich, alle Selbstbildnisse im Original zu betrachten. Der Standort zahlreicher in alten Publikationen abgebildeter Selbstporträts bleibt unbekannt. Dasselbe gilt für diverse im Bildarchiv SIK-ISEA dokumentierte Selbstporträts. Viele Bildnisse haben im Laufe der Zeit ihre Besitzer gewechselt und sind deshalb kaum oder gar nicht mehr auffindbar. Auch der heutige Standort so mancher im Langenthaler Katalog publizierten Selbstbildnisse konnte nicht eruiert werden, obwohl Katharina Nyffenegger aus ihrer eigenen Recherchearbeit wertvolle Kontakte zu vermitteln vermochte. Andere Selbstdarstellungen waren aus persönlichen Gründen des Besitzers nicht zugänglich. Daneben wurden vermutlich auch einige Selbstbildnisse zerstört. So

⁷⁸ Siehe Kat. 1901.01.

fielen beispielsweise deren drei – nebst 48 anderen Werken – 1931 dem Brand des Münchner Glaspalastes zum Opfer.⁷⁹

Aus den genannten Gründen konnten zahlreiche Bilder leider nur als Reproduktionen katalogisiert werden. Obwohl diese zuweilen in schlechter Bildqualität oder lediglich in Schwarzweiss überliefert sind, erlauben sie dennoch einen wertvollen Einblick in Amiets Selbstbildnisschaffen. Selbstporträts, die in zeitgenössischen Ausstellungskatalogen ohne Abbildung verzeichnet sind, wurden allerdings nicht in den Katalog aufgenommen, da in diesen Fällen der ‚visuelle Nachweis‘ fehlte. Von einigen wenigen Selbstdarstellungen konnten Technik und/oder Massangaben nicht eruiert werden. Es wurde grundsätzlich darauf verzichtet, die Provenienz der Bilder zu ermitteln.

Die Bezeichnungen der Selbstbildnisse sind auf zwei Ebenen angelegt: Die ersten vier Ziffern der Bezeichnung: Kat. 1902.01 (Kat. = Katalog) entsprechen der Datierung des Werkes und ordnen die Bilder damit chronologisch ein. Die Ziffern nach dem Punkt widerspiegeln hingegen den zeitlichen Ablauf des Katalogisierens: So bedeutet also Kat. 1902.01, dass dieses Selbstporträt als erstes, während Kat. 1902.05 als fünftes des besagten Jahrganges erfasst wurde. Der Katalog ist also nicht konsequent chronologisch aufgebaut. Der Grund dafür ist einerseits darin zu suchen, dass sich das Sammeln und Katalogisieren – nach anfänglicher Konzentration auf diese Tätigkeit – schliesslich über die ganze Entstehungszeit der Dissertation hingezogen hat, andererseits ist die exakte Chronologie der Werkentstehung nicht dokumentiert. Die nicht chronologische Nummerierung wurde auch dann beibehalten, wenn sich im Laufe der Arbeit Hinweise auf die zeitliche Abfolge der Werkentstehung ergeben haben.

Die meisten Werke sind von Amiet auf der Vorderseite signiert und datiert. In wenigen Ausnahmefällen ist die Datierung auf der Rückseite angebracht. In den seltenen Fällen, in denen ein Bild undatiert ist, wird in der Katalogbezeichnung das wahrscheinlichste Jahr angegeben.

⁷⁹ Amiet wurde von der *Neuen Münchener Secession* eingeladen, vom 15.05. bis 14.06.1931 im Münchner Glaspalast auszustellen. Dafür wurden ihm zwei Räume zur Verfügung gestellt, wo er 51 Werke aus dem Zeitraum von 1891 bis 1931 zeigte. Beim Brand am 6. Juni 1931 verlor Amiet alle ausgestellten Gemälde. Siehe dazu die Publikation von Mentha/Zaugg, wo auch alle verbrannten Werke abgebildet sind. Mentha/Zaugg 2002, S. 8–13. Zum Glaspalast München siehe Roth 1971.

3 SELBSTDARSTELLUNG IM KÜNSTLERBILDNIS

„Und wenn ich an dies Atelier denke, dann sehe ich Sie nicht nur disputierend und plaudernd mir gegenüber sitzen, ich sehe Sie auch an die Arbeit gehen, elastisch und mit etwas tänzerischem Schritt, und schon am frühen Morgen eine heitre Melodie vor sich hin pfeifend, den Blick schon auf der Leinwand mit dem begonnenen Bild, sehe ich Sie Ihre Arbeit und Ihren Tag beginnen, und ich möchte wünschen, dass es einmal einem Ihrer Freunde oder Kollegen gelänge, Sie so zu porträtieren, wie Sie auf Ihr Bild losgehen, losstanzen, in dem morgendlichen Atelier, mit gespitzten Lippen, erstaunlich jung und doch auf eine Art gesammelt und fest wie es nur die Meister sind.“⁸⁰

Das von Hermann Hesse verfasste Porträt Amiets zeichnet lebendig das Bild eines Malers, der auch mit 70 Jahren die Freude und Begeisterung für die Malerei nicht verloren hat. Andere Zeitgenossen haben neben Amiets Arbeitslust – und natürlich seiner Kunst – auch immer wieder seine aussergewöhnliche Produktivität, seinen Erfolg sowie seine charismatische Persönlichkeit gerühmt. Amiet selbst pflegte nach seinem künstlerischen Durchbruch, der sich nach 1900 allmählich einstellte und von dem der Bau des Wohnhauses 1908 und des Ateliers 1912 auch materiell zeugten, das Image des erfolgreichen Künstlers und des stilistisch vielseitigen Handwerkers, der sich mit Leib und Seele der Malerei verschrieben hat. Ebenso schuf er sich den Ruf, in seiner Lebensart Künstler- und Bürgertum mustergültig zu vereinen: „Seine Lebensführung ist in einem schönsten Sinne bürgerlich; seine geistige und künstlerische Haltung aber ist frei geblieben“,⁸¹ rühmte ihn dafür Jedlicka.

Zur Formierung des Künstlerimages Amiets haben neben zeitgenössischen Publikationen, eigenen Aussagen und Lebensstil auch die Selbstbildnisse, insbesondere die zahlreichen Künstlerbildnisse, beigetragen. Bis etwa 1910 hatte Amiet nur wenige Selbstporträts geschaffen, in denen er sich explizit als Künstler kennzeichnete. Auch wirken diese Künstlerporträts zurückhaltender als viele spätere. Sie sind in einer Zeit entstanden, in der Amiet mit seiner Kunst noch auf Ablehnung stiess und sich erst allmählich etablieren konnte.⁸² So lehrten seine neoimpressionistischen Bilder, wie eine Basler Zeitung damals schrieb, in der Ausstellung der Basler Kunsthalle im Jahre 1894 dem Publikum noch „das Gruseln“⁸³. Bereits um 1900 jedoch konnte er erste Erfolge verbuchen: Er nahm an Ausstellungen in der Schweiz und im Ausland teil, und

⁸⁰ Hesse 1938, S. 4.

⁸¹ Jedlicka 1948, S. 29.

⁸² Siehe dazu auch Kapitel 5.1, S. 85.

⁸³ Basler Nachrichten, 05.12.1894, zit. n. Gloor 1999, S. 69.

Sammler wie Oscar Miller, Gertrud Dübi-Müller und Richard Kisling unterstützten den aufstrebenden Künstler.⁸⁴ Mit wachsendem Ansehen stieg nun auch die Produktion von Selbstbildnissen, in denen er seine Rolle als Künstler selbstbewusst in Szene setzt.

Mit dem Künstlerbildnis griff Amiet ein traditionsreiches Motiv auf. Bereits seit dem 16. Jahrhundert existiert die Selbstdarstellung, in der der Maler die eigene künstlerische Berufung thematisiert.⁸⁵ Der Kanon der Darstellungsformen hat sich über die Jahrhunderte nicht wesentlich verändert. Am häufigsten kennzeichnet sich der Maler mit seinen Berufsattributen Pinsel, Palette oder Staffelei. Ebenfalls verbreitet ist die Selbstdarstellung im Atelier, wobei Interieur, Bilder oder Werkzeuge auf das Künstlertum verweisen. Seltener deuten andere Zeichen – wie der spezifisch inszenierte Blick oder der Reflex der Künstlerfigur in einem Spiegel – auf den Berufsstand hin. Viele Künstlerbildnisse vereinen auch mehrere dieser Motive.

Amiet hält sich in der Formulierung seiner Künstlerporträts weitgehend an die ikonografische Tradition. Darüber hinaus entwickelt er gewisse interessante Variationen und Eigentümlichkeiten. Ausserdem sind seine Künstlerbildnisse auch deshalb von besonderem Interesse, weil sie innerhalb der Werkgruppe der Selbstdarstellungen die grösste thematische Einheit bilden. Denn in rund 100 seiner Selbstbildnisse inszenierte Amiet sich in unterschiedlichen Ausprägungen als Künstler und buchstabierte damit sozusagen das ganze ikonografische Repertoire durch.

Amiets zahlreiche Künstlerbildnisse vermitteln eine Vorstellung seiner Selbstwahrnehmung und verraten insbesondere, in welcher Künstlerrolle er sich in der Öffentlichkeit präsentieren wollte. Sie bestätigen und festigen seinen Ruf als Maler und beeinflussen damit zugleich die Rezeption. So ist gerade in den Künstlerporträts der Aspekt der Selbstpropaganda wesentlich.

In diesem Kapitel sollen die verschiedenen Künstlerbildnisse vorgestellt werden. Um das Spektrum der Darstellungsformen und deren Spielarten aufzuzeigen, wurden sie nach motivischen Kriterien geordnet und in Unterkapitel gegliedert. Einige Überschnei-

⁸⁴ Einige Beispiele: 1900 Weltausstellung Paris, 1901 Wiener Sezession, 1901 7. Nationale Kunstausstellung Vevey, 1902 Einzelausstellung Palais Electoral, Genf, 1901 und 1904 Grosse Kunstausstellung Dresden, 1904 8. Nationale Kunstausstellung Lausanne, 1904 Wiener Sezession (zusammen mit Ferdinand Hodler), 1904 Galerie Beyer & Sohn, Leipzig, 1904 Internationale Kunstausstellung Prag, 1904 und 1905 Galerie Emil Richter, Dresden, 1905 Künstlerhaus Zürich, 1905 Münchner Internationale Ausstellung, 1906 Lampenfabrik Seifert, Dresden (mit *Brücke*), 1908 in Oslo und Kopenhagen (mit *Brücke*).

⁸⁵ Vor dem 16. Jahrhundert gibt es allerdings bereits Darstellungen des Hl. Lukas als Maler, in denen sich der Künstler als malender Heiliger ins Bild setzt. Siehe z. B. Calabrese 2008, S. 249–264, Raupp 1984, S. 38–39.

dungen liessen sich hierbei nicht vermeiden – so sind beispielsweise die Selbstbildnisse im Spiegel oft zugleich Künstlerdarstellungen im Atelier. In diesen Fällen entschied jeweils das bei Amiet seltener vorkommende oder das im Bild prominentere Motiv über die Zuteilung zu einem Unterkapitel. Innerhalb der einzelnen Unterkapitel wurde eine repräsentative Auswahl an Beispielen getroffen. Ein Vergleich mit Künstlerbildnissen anderer Maler soll jeweils aufzeigen, inwiefern Amiet der traditionellen Ikonografie treu geblieben ist und in welchen Punkten er davon abweicht. Biografische Ereignisse und lebensgeschichtliche Referenzen werden nur dann besprochen, wenn sie zum besseren Verständnis der Bildnisse beitragen.

3.1 Der Künstler im Atelier

Wie bereits erwähnt, porträtiert sich Amiet auf zahlreichen Künstlerbildnissen in seinem Atelier. Die Serie dieser Selbstdarstellungen beginnt – mit Ausnahme weniger früher Beispiele, die eine Ateliersituation nur andeuten – mit dem Jahr 1913 und damit mit der Fertigstellung des neuen Atelierhauses auf der Oschwand.

Nachdem Amiet seit 1898 in der Wirtschaft Oschwand gewohnt und in einem angrenzenden Holzschuppen der Bauerngenossenschaft⁸⁶ gearbeitet hatte, konnte er sich 1908 ein stattliches Wohnhaus mit einem im Dachgeschoss liegenden Atelierraum errichten lassen.⁸⁷ 1912 schliesslich liess er das angrenzende Bauernhaus zu einem grosszügigen Atelierhaus umbauen.⁸⁸ Durch die Entfernung einer Zwischendecke und einiger Wände entstand ein weiter, bis unters Dach reichender Raum, in dem ein riesiges Fenster für viel Helligkeit sorgte. Die imposanten Dimensionen des Raumes beeindruckten so manchen Besucher: „Sein Atelier ist so gross, dass darin ein kleines Einfamilienhaus aufgestellt werden könnte“, ⁸⁹ schwärmte Jedlicka.

⁸⁶ Siehe die Beschreibung von Blass 1928, S. 19–20.

⁸⁷ Das Haus im Jugendstil wurde vom renommierten Architekten Otto Ingold aus Bern entworfen. 1910 erschien darüber eine Reportage in der *Schweizerischen Bauzeitung*, in der hervorgehoben wird, dass dem Architekten eine glückliche Verbindung zwischen der Anpassung des Hauses an die ländliche Umgebung und einer modernen Gestaltung der Innenräume gelungen sei. Siehe Das Haus Cuno Amiets 1910.

⁸⁸ Am 24.11.1912 entschuldigt sich Amiet brieflich bei Carl Moll, dass er aufgrund des Umbaus nicht dazu gekommen sei, ihm früher zu schreiben: „Ich machte wiederum [sic] den Baumeister. Ein altes Bauernhaus habe ich in ein Atelier transformiert. Und so wie ich damit fertig war, habe ich schnell & wie wild darin zu schaffen begonnen.“ Brief Cuno Amiet an Carl Moll, 24.11.1912, Nachlass Cuno Amiet.

⁸⁹ Jedlicka 1961, S. 11.

Bereits seit der Romantik stösst das Künstleratelier beim Publikum auf grosses Interesse.⁹⁰ Als Ort der Inspiration und Kreativität weckt es spezifische Vorstellungen des künstlerischen Schaffensprozesses. Zuweilen gilt es auch als Schlüssel für eine adäquate Interpretation des Werkes oder wird gar als Metapher dafür gedeutet.⁹¹ So hat 1896 Henri Nocq etwa behauptet, es bestehe jeweils eine frappierende Ähnlichkeit zwischen dem Künstler und seinem Atelier.⁹² Junod weist zudem darauf hin, dass bereits die Bauweise und die Gestaltung eines Ateliers als bewusster Akt gedeutet werden kann, ein bestimmtes Künstlerbild zu formen.⁹³

Auch Amiets Atelier, der – gemäss Zeitzeugen – „kunstgeweihte Ort mit seiner unvergleichlichen, beseligenden Atmosphäre“,⁹⁴ zog die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich, insbesondere da es nicht nur künstlerisches, sondern auch gesellschaftliches Zentrum des herrschaftlichen Anwesens in Oschwand war, wie zahlreiche Fotografien belegen und wie auch eine Zeugin ausführt:

„In diesem gastfreundlichen, mit Bildern, Plastiken und Büchern so reich ausgestatteten Raum haben Herr und Frau Amiet jahrzehntelang freundlich und bereitwillig ihre Besucher empfangen, Gesellschaften, Vereine, Gruppen und Einzelpersonen, Lehrer und Schüler, Gelehrte und in der Kunst wenig Bewanderte, reiche Kunstliebhaber und einfache Leute, und mit allen haben sie in seltener Menschenkenntnis den richtigen Ton gefunden.“⁹⁵

So galt der Name der Ortschaft Oschwand bald als Synonym für Amiets Künstlerresidenz mit seinem eindrucksvollen Atelier: „[...] dieser von Glück und Erfolg begünstigte Ort ist landauf und -ab bekannt geworden als das Atelier Amiets.“⁹⁶

Amiets Künstlerresidenz repräsentierte Erfolg und Wohlstand. Manchem Zeitgenossen erschien sie mit ihren gastfreundlichen Bewohnern gar als „Paradies auf Erden“⁹⁷. Ihr Glanz und ihre Ausstrahlung prägten Amiets gesellschaftlichen Status und seinen Ruhm mit. Deshalb darf die Oschwand wohl ebenfalls als eine Form der Selbstinszenierung und Selbstpropaganda betrachtet werden. Die Künstlerresidenz festigte das Image des

⁹⁰ Junod 1998, S. 83–84.

⁹¹ Junod 1998, S. 89.

⁹² Nocq, Henri: *Tendances nouvelles, Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris 1896, S. 11, zit. in: Junod 1998, S. 89.

⁹³ Junod 1998, S. 95–97.

⁹⁴ Trüssel 1938.

⁹⁵ Tatarinoff 1958, S. 71.

⁹⁶ Tatarinoff 1958, S. 70.

⁹⁷ Trüssel 1938.

erfolgreichen und bürgerlich lebenden Künstlers – ein Image, das Amiet auch mit zahlreichen Selbstdarstellungen, die ihn in seinem Atelier zeigen, sorgfältig pflegte.

Wie bereits angesprochen, ist in der Kunstgeschichte die Selbstdarstellung des Künstlers im Atelier ein häufiges Motiv, wobei die Darstellung des arbeitenden Malers besonders beliebt ist. Zusätzlich können Gegenstände, Bilder oder anwesende Personen das Spektrum der Möglichkeiten für eine nähere Charakterisierung des Künstlers erweitern.⁹⁸

Als berühmtes Beispiel dafür lässt sich *Las meninas*⁹⁹ von Velázquez anführen. Hier ist das Bildnis des an der Staffelei malenden Künstlers in eine Genreszene eingebettet, in der sich ein ganzes Netz von Beziehungs- und Deutungsmöglichkeiten entfaltet. Ebenfalls als Genreszene inszeniert Liebermann sein Selbstbildnis *Atelier des Künstlers*¹⁰⁰. Eingebunden in ein Interieurbild und ein Familienporträt stellt er sich selbst, als Maler arbeitend, nur indirekt im Spiegel dar. Gustave Courbet weitet die Genreszene in seinem Selbstporträt mit dem Titel *Das Atelier des Malers*¹⁰¹ gar zur Allegorie aus. Während in besagten Beispielen das Atelier als Wohnraum oder gesellschaftlicher Treffpunkt bildnerisch umgesetzt ist, wird es in anderen als schlichter Arbeitsraum wiedergegeben. So schildert Rembrandt im frühen Selbstbildnis *Der Maler in seiner Werkstatt*¹⁰² sein Atelier als sparsam möblierten, kargen Ort. Andere Künstler wie beispielsweise Goya in seinem *Selbstporträt im Atelier*¹⁰³ lassen nur eine vage Vorstellung des Atelierraumes entstehen – der Raum ist dort allein durch Malutensilien und Staffelei als Arbeitsort angedeutet.

In anderen, selteneren Varianten hingegen wird der Maler nicht bei seiner Tätigkeit im Atelier gezeigt, vielmehr ist es allein die Umgebung der Künstlerwerkstatt, die den Dargestellten als Künstler ausweist. Das Interieur des Ateliers in Tommaso Minardis Selbstbildnis¹⁰⁴ beispielsweise kennzeichnet diesen mit vielen ikonografischen Verweisen als Maler und Gelehrten und gibt zugleich einen Einblick in dessen ärmliche

⁹⁸ Siehe dazu z. B. Junod 1998, Calabrese 2006, S. 256–269.

⁹⁹ Diego Velázquez: *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

¹⁰⁰ Max Liebermann: *Atelier des Künstlers*, 1902, Öl auf Leinwand, 68,5 x 82 cm, Kunstmuseum St. Gallen.

¹⁰¹ Gustave Courbet: *Das Atelier des Malers*, 1855, Öl auf Leinwand, 361 x 591 cm, Musée d'Orsay, Paris.

¹⁰² Rembrandt: *Der Maler in seiner Werkstatt*, um 1628, Öl auf Holz, 25,1 x 31,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁰³ Francisco Goya: *Selbstporträt im Atelier*, 1785, Öl auf Leinwand, 40 x 27 cm, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

¹⁰⁴ Tommaso Minardi: *Selbstporträt*, um 1813, Öl auf Leinwand, 37 x 33 cm, Uffizien, Florenz.

Lebensumstände. Poussin malt sich in seinem Selbstbildnis aus dem Jahre 1650¹⁰⁵ vor einer Gruppe von Kunstwerken und definiert sich dadurch als Künstler und den Raum als Atelier, ohne die räumliche Umgebung letztlich darzustellen. In gleichem Masse spielt Monet in seinem Selbstbildnis von 1884¹⁰⁶ auf sein Atelier an, indem er sich vor zwei gerahmten Gemälden sitzend porträtiert.

Auch in Amiets Selbstdarstellungen im Atelier spielt das künstlerische Umfeld eine zentrale und bedeutsame Rolle. In den folgenden zwei Unterkapiteln werden mehrere Varianten dieses Künstlerbildnisses vorgestellt.

3.1.1 Werk und Werkstatt als Kulisse

In den hier zur Diskussion stehenden Künstlerporträts sind – identifizierbare oder auch nicht eindeutig zuordenbare – Kunstwerke im Hintergrund als Kulisse abgebildet. Oft ist der Künstler gar von auffallend vielen Werken umgeben, was wohl als Hinweis auf sein erfolgreiches Schaffen gelesen werden kann. In einigen Varianten porträtiert er sich zudem mit seinen Malwerkzeugen.

So gibt sich Amiet beispielsweise im *Selbstbildnis im Atelier* von 1913 (Kat. 1913.02), einem der ersten Selbstdarstellungen im neuen Atelierhaus, mit Palette und weissem Malerkittel vor einer Gemälde-Kulisse bei der Ausübung seines Berufes wieder.

Auch im 1950 entstandenen *Selbstbildnis im Atelier* (Kat. 1950.03) inszeniert Amiet sich als Maler, und zwar explizit als Porträtmaler. Er ist im Begriff, den Pinsel auf eine im Bild nicht mehr dargestellte Leinwand zu setzen, während der Blick auf den Betrachter gerichtet ist. Im Hintergrund ist eine Staffelei mit dem Porträt seiner Frau Anna zu sehen. In der Dreieckskonstellation von Blick, Hand mit Pinsel und Annas frontalem Porträt offenbart sich Amiet als Schöpfer des Bildnisses und erweist gleichzeitig seiner Frau seine Reverenz. Die Selbstdarstellung ist hier zum Doppelbildnis erweitert.

Die Lithografie (Kat. 1919.06), die Amiet 1919 anlässlich der Verleihung des *doctor honoris causae*¹⁰⁷ geschaffen hat, eröffnet aus der Aufsichtsperspektive einen Überblick über den Atelierraum, in welchem der Künstler vor einem weiblichen Modell an einem grossformatigen Gemälde arbeitet, während seine Frau den Doktorhut abstaubt, der im

¹⁰⁵ Nicolas Poussin: *Selbstbildnis*, 1650, Öl auf Leinwand, 98 x 74 cm, Louvre, Paris.

¹⁰⁶ Claude Monet: *Selbstbildnis*, um 1884, Öl auf Leinwand, 52 x 48 cm, Musée Marmottan, Paris.

¹⁰⁷ Amiet wurde 1919 auf Antrag von Professor Arthur Weese die Ehrendoktorwürde der Universität Bern verliehen.

Hintergrund auf einem Kissen auf dem Ofen ruht. Das mit Kunstwerken überfüllte Atelier repräsentiert Amiets künstlerisches Schaffen, das zugleich Anlass und Legitimation für die Verleihung des Dokortitels ist. Die das Bild begleitenden Verse erklären den Dokortitel jedoch mit leiser Ironie zur Nebensache:

„Der Doktorhut ist wohl verwahrt, / auf samtnem Kissen aufgebahrt
Er wird von mir gar sehr verehrt / weil er mich freut und doch nicht stört.“

Aus einem anderen Blickwinkel ist das Atelier auf dem Selbstbildnis *Der Maler im Atelier* von 1952 (Kat. 1952.01) dargestellt: Hier öffnet sich der Raum wie eine Bühne, auf der aus leichter Untersicht eine ganze Galerie von kleinen und grossen Bildern¹⁰⁸, an der Wand hängend, am Boden stehend und hintereinander gestapelt, zu sehen ist. Davor steht der Maler auf bunten Teppichen vor einer Staffelei. In einem schraffierenden Pinselduktus tritt die beliebte Gestalt leicht unscharf hervor. Die Gesichtszüge sind verschwommen, die Hände ohne Konturen und feste Form. Auch der Pinsel in der rechten Hand ist nur angedeutet. Mit der Unschärfe von Hand und Pinsel können Malbewegungen assoziiert werden; sie verschleiert auch Amiets individuelle Physiognomie. Im Gegenzug deuten hier wiederum Malwerkzeug und Umgebung der Werkstatt auf die Künstleridentität hin.

Neben den Berufsattributen Pinsel, Palette und Staffelei kennzeichnen in anderen Beispielen Gläser und Flaschen mit Farbpigmenten den Raum als Werkstatt. Wie eine Zeitzeugin berichtet, standen solche Pigmentgläser tatsächlich in Amiets Werkstatt:

„Im Hintergrund des grossen Raumes erblickt der Uneingeweihte etwas wie ein Laboratorium, Glasbehälter und Büchsen auf langen Tablaren. Langerprobte Farbmischungen und Farbbindungen sind das Geheimnis des Meisters.“¹⁰⁹

Auch drei Fotografien, zwischen 1928 und 1942 aufgenommen, dokumentieren das Interieur des Ateliers.¹¹⁰ Dieses wird von Amiet in mehreren Selbstbildnissen detailgetreu, jedoch spiegelbildlich verkehrt wiedergegeben, wie zum Beispiel im *Selbstbildnis im Atelier* aus dem Jahre 1931 (Kat. 1931.01): Links von der Figur sind Pigmentgläser und -flaschen auf einem Regal aufgereiht, darüber hängen Bilder und

¹⁰⁸ Das grossformatige Landschaftsbild im Hintergrund ist auch im Hintergrund von anderen Selbstporträts aus den 1950er Jahren zu erkennen. Siehe dazu Kapitel 6.2, Anm. 558.

¹⁰⁹ Tatarinoff 1958, S. 70.

¹¹⁰ Siehe Zaugg 1985, S. 157, 159, 196.

eine kleine Maske an der Wand; die schwarze Fläche im Rücken der Gestalt kann anhand der Fotografien als Klavier identifiziert werden.

Die rhythmisch aufgereihten Flaschen und Gläser ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und werden Amiets Figur, die sich farblich mit diesen verbindet, gegenübergestellt. Es sind in dem Bild also die Pigmentgläser, die den Beruf des Künstlers symbolisieren. Zugleich kann die betonte Inszenierung des Blickes in den Spiegel als Hinweis auf den selbstreflexiven Prozess der Selbstdarstellung gelesen werden.¹¹¹

Mit dem *Selbstbildnis in blauem Kittel* (Kat. 1950.01) entstand 1950 ein weiteres Beispiel mit Pigmentgläsern im Hintergrund. Hier kann deren Sortiment sogar als Metapher für Amiets Werkstatt und darüber hinaus für sein Werk gelesen werden. Im Unterschied zu den vorherigen Beispielen ist das Bild in einer abstrahierenden, stark reduzierten Formensprache ausgeführt. Die Ölfarbe ist in zeichnerischem Duktus schraffierend und lasierend aufgetragen. Die Konturen sind teilweise unscharf, und der Malgrund bleibt an vielen Stellen sichtbar. Gerade das Skizzenhafte und Spontane verleiht dem Bild einen besonderen Reiz. Die sichtbare Faktur des Pinsels trägt die Spur des Handgemachten und verweist damit auf den Malvorgang. Der Aspekt des Handwerklichen wird ebenfalls durch die Pigmentgläser im Hintergrund akzentuiert. Sie vermitteln die Atmosphäre einer Werkstatt, in der der Künstler seine Farben selbst herstellt.

Die beiden Regale mit Flaschen und Gläsern voller Farbpigmente spielen auch hinsichtlich der Bildkomposition eine zentrale Rolle: Amiet rückt seine Figur – in einer in der Gruppe der Selbstporträts einmaligen Komposition – über den rechten Bildrand hinaus, so dass nur die rechte Gesichts- und Körperhälfte sichtbar ist. Damit gibt die linke Bildhälfte die Sicht frei auf die Pigmentgläser, deren rhythmische Reihung und Transparenz ihnen etwas Leichtes und Spielerisches verleiht. Im Kontrast dazu wirkt Amiets Gestalt massig und schwer. Aufgrund der formalen und koloristischen Beziehung zwischen Figur und Pigmentgläsern entsteht dennoch eine Verbindung zwischen dem Maler und seinem Element, der Farbe. So inszeniert sich Amiet im *Selbstbildnis in blauem Kittel* in der Rolle des Künstlers, der sein Handwerk von der Herstellung der Farbe bis zum fertigen Bild beherrscht.

¹¹¹ Siehe dazu auch Kapitel 3.4.

Andere Selbstdarstellungen deuten an, dass das Atelier wohnlich eingerichtet war. Damit setzte Amiet das Atelier im Selbstbildnis auch als gesellschaftlicher Mittelpunkt seiner Künstlerresidenz in Szene. Im *Selbstbildnis im Atelier* von 1919 (Kat. 1919.03) beispielsweise wird das Bildnis des Malers mit Palette durch Möbel und Wohnaccessoires zum Interieurbild ausgeweitet. Im Hintergrund ist zudem eine Fülle von Kunstwerken zu sehen, die – akzentuiert durch deren skizzenhafte Darstellung – die Assoziation an künstlerische Produktivität evoziert.

In einem späteren Beispiel, dem *Selbstbildnis auf Staffelei im Atelier* von 1944 (Kat. 1944.10) dominiert eine behagliche Sitzecke mit Tisch, Sofa und Stuhl die Bildkomposition. Dass es sich dennoch um das Atelier handelt, deutet – neben den zahlreichen Gemälden im Hintergrund – vor allem die Staffelei mit dem offenen Malkasten an. Amiet ist in dieser einmaligen Variante als Bild im Bild präsent, denn auf der Staffelei befindet sich sein Selbstporträt.¹¹²

Auch im *Selbstbildnis mit Mütze* aus dem Jahre 1936 (Kat. 1936.04) wird im Hintergrund ein wohnliches Ambiente geschildert. Neben Gemälden, einer Staffelei und Möbeln ist auch ein Flügel erkennbar. Es könnte sich hierbei um Amiets Pariser Atelier handeln, in dem er zwischen 1932 und 1939 jeweils mehrere Monate im Jahr arbeitete.¹¹³

Im *Selbstbildnis mit Balken* (Kat. 1942.02) scheint sich der Künstler zwar ebenfalls für das Interieur, insbesondere jedoch für die räumlichen Strukturen und die Lichtverhältnisse zu interessieren. Das Bild zeigt vermutlich einen Ausschnitt aus dem Schüleratelier¹¹⁴ in der oberen Etage des Atelierhauses. Amiets Brustbild ist hier fest in die Raumkomposition eingebunden. Der diagonale Holzbalken, die vertikalen Strukturen eines Schrankes rechts und eines Bildes links sowie die horizontal hinter dem Kopf verlaufenden Heizungsrohre binden seine Gestalt in einen engen Rahmen. Den Verweis auf die Werkstatt liefert vor allem das auffällig grosse, gelbe Gemälde im Hintergrund, mit dem sich die Figur farblich verbindet. Aussergewöhnlich in diesem Werk ist die

¹¹² Das Selbstbildnis erinnert an dasjenige von Annibale Carracci, der sein Selbstbildnis ebenfalls auf der Staffelei präsentiert. Annibale Carracci: *Selbstbildnis auf der Staffelei*, um 1604, Öl auf Holz, 42,5 x 30 cm, Eremitage, St. Petersburg.

¹¹³ Siehe dazu Mauner 1984, S. 60–61.

¹¹⁴ Eine Fotografie des Schülerateliers von 1943 zeigt, dass sich dort horizontal verlaufende Heizungsrohre und auch hölzerne Stützbalken befanden, wie sie im Selbstbildnis zu sehen sind. Siehe *Schüleratelier*, 1943, Fotografie, in: Zaugg 1985, S. 200. Eine andere Fotografie von 1925 zeigt Bruno Hesse vermutlich ebenfalls im Schüleratelier. Siehe *Bruno Hesse als Malschüler*, um 1925, Fotografie, in: Zaugg 1985, S. 150.

Lichtführung: Während der Balken beleuchtet ist, liegt Amiets Gesicht im Schatten, wodurch es zurückgenommen und zugleich betont wird.

In einigen Künstlerbildnissen schliesslich sind es hauptsächlich oder gar allein die Kunstwerke im Hintergrund, die auf eine Ateliersituation hinweisen. Das *Selbstbildnis im Atelier* von 1947 (Kat. 1947.01) zeigt den Künstler vor zahlreichen Gemälden, auf bunt gemusterten Teppichen stehend. Teppiche und Bilder fügen sich zu einer Kunstwelt aus bunten Farben und Ornamenten, in welche die Figur Amiets eingebettet ist. Der Maler verschmilzt mit seiner Umgebung, „als ob sich im Blau, Braun und Gelb der Gestalt die ringsum verteilten Farben sammeln wollten, oder als ob diese von der säulenhaften Gestalt in der Bildmitte ausgingen“.¹¹⁵

Amiets Figur füllt den Bildraum nicht aus und nimmt Distanz zum Betrachter ein, was durch die leichte Rückwärtsneigung des Körpers noch verstärkt wird. In der frontalen Darstellung liegt aber dennoch eine Geste des Präsentierens. Der Maler stellt allerdings nicht seine Person, sondern sein Werk und seine Lebenswelt zur Schau. Die Selbstdarstellung repräsentiert Amiets Kunst und gleichzeitig den Künstler selbst als deren Schöpfer. Wie beiläufig unterstreicht die Figur ihr Künstlerdasein noch diskret, indem die linke Faust kaum erkennbar einen Pinsel umschliesst.

Im *Selbstbildnis in weissem Malerkittel* aus dem Jahre 1922 (Kat. 1922.01) porträtiert sich Amiet, ohne Malutensilien oder Staffelei, vor einem engen Ausschnitt der Atelierwand voller Kunstwerke: Rechts hinter ihm – vom Betrachter aus gesehen – ist Anna Amiets Bildniskopf zu sehen. In der linken oberen Ecke hängt ein gelbes Bild mit symbolistischen Aktfiguren, das, wie Fotografien aus den Jahren 1921 und 1926 bezeugen, tatsächlich während dieser Zeit im Atelier hing.¹¹⁶ Darunter ist das Gemälde einer Kreuzigung sichtbar, ein Motiv, das Amiet wiederholt aufgegriffen hat.¹¹⁷

Die Diagonale von rechts unten nach links oben verbindet die Büste, den Kopf der Künstlerfigur sowie das gelbe Gemälde und stellt damit eine Beziehung zwischen Kunstwerken und Künstler her, die durch die geringe räumliche Tiefe und die Farbgebung zusätzlich verstärkt wird. Dadurch weist sich Amiet – in Habitus und Kleidung als

¹¹⁵ Huggler 1971, S. 83.

¹¹⁶ Siehe die Fotografien in: Zaugg 1985, S. 142 und 151. Es handelt sich um eine Serie von drei symbolistischen Bildern mit Aktfiguren. Auf dem Selbstbildnis sind nur zwei davon seitenverkehrt abgebildet. Vermutlich handelt es sich um Studien zum Triptychon *Die Wahrheit* von 1913 (Kunstmuseum Solothurn), von dem auch verschiedene Vorstudien in Öl dokumentiert sind. Siehe Bildarchiv SIK-ISEA, Zürich, Archivnr. 23473a, 23473b und 23473c. Das ebenfalls 1921 entstandene frontale Selbstporträt (Kat. 1922.02) zeigt dieselbe Bildreihe im Hintergrund. Siehe dazu Kapitel 3.1.2.

¹¹⁷ Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel 3.2.

wohlhabender Bürger dargestellt – als Künstler aus. Die Haltung der Figur mit dem aus der Frontalebene gedrehten Gesicht und die Darstellung in Untersicht schaffen Distanz. Zugleich verweigert der Blick, der am Betrachter vorbei nach unten auf den Spiegel gerichtet ist, einen Dialog. Mit der Pose wird eine prüfende Selbstbetrachtung inszeniert, die auch hier auf den spezifischen Prozess der Selbstdarstellung verweist.

In den 1950er Jahren entstehen besonders viele Selbstbildnisse, welche die Figur Amiets ohne Berufsattribute vor einer Kulisse von Kunstwerken zeigen. Einige davon sind in pointillistischem Stil¹¹⁸ gemalt, der Figur und Umgebung jeweils eng miteinander verbunden wirken lässt. Der Hintergrund ist meist abstrakt und stilisiert wiedergegeben, verliert aber dadurch nicht an einer gewissen räumlichen Tiefe (zum Beispiel Kat. 1955.04, Kat. 1957.05, Kat. 1957.06). Auf diese Weise spielt Amiet auf seinen Atelierraum beziehungsweise auf die darin angesammelten Werke an, ohne die räumliche Situation en détail zu beschreiben.

Der in den Selbstdarstellungen im Atelier auffallend häufig evozierte Eindruck eines von zahlreichen Kunstwerken umgebenen Malers – und die damit verbundene Anspielung auf seine hohe Produktivität – soll Amiet als eine ganz und gar von der Kunst geprägte Persönlichkeit darstellen, deren Leben gänzlich der Kunst gewidmet ist. Diese Vorstellung entspricht tatsächlich dem beim damaligen Publikum verbreiteten Künstlerbild, wie Blass stellvertretend formuliert: „Amiets Persönlichkeit: das ist sein Künstlertum; sie ist künstlerisch durch und durch.“¹¹⁹

In vielen Künstlerbildnissen unterstreichen die Malutensilien noch eine andere Facette seiner Künstlerrolle. Mit den Berufsattributen lenkt Amiet willentlich den Fokus auf die Hand-Arbeit und inszeniert sich somit als Handwerker, was seinem Künstlerverständnis auch durchaus entspricht.¹²⁰ Für Amiet war die Malerei nämlich ein „stolzes Handwerk“¹²¹. Ihre sinnliche Seite muss er als lustvoll und beglückend empfunden haben, wie seine Beschreibung der Arbeitsweise eines Kollegen bestätigt: Es sei ein Genuss, schwärmt er, wie dieser „mit dem Pinsel, mit dem Finger, mit Oel und Tempera, mit

¹¹⁸ Der nach 1950 entwickelte pointillistische Stil Amiets wird in der Literatur als Altersstil bezeichnet. Darauf wird in Kapitel 6.1 näher eingegangen.

¹¹⁹ Blass 1928, S. 70.

¹²⁰ Raupp weist darauf hin, dass in den Künstlerbildnissen, in denen der Maler auf seine Tätigkeit anspielt, immer das Bewusstsein mitschwingt, dass zum Künstlertum beides gehöre, manuelle Geschicklichkeit sowie die Fähigkeit zur geistigen Konzeption. Raupp 1984, S. 31–32.

¹²¹ Amiet 1943/I, S. 68.

Papier und dem Lappen und was ihm sonst in die Hände kommt“, das Bild aufbaue.¹²² Seine Farben mischte Amiet oft selbst und experimentierte damit. Ebenso achtete er stets penibel auf die Pflege des Malwerkzeuges¹²³ und versuchte, diese Sorgfalt auch seinen Schülern beizubringen: „Kein gewissenhafter Handwerker beginnt sein Tagwerk mit schmutzigem Werkzeug!“¹²⁴ Noch viele Jahre nach seiner Lehrzeit erinnerte sich Ernst Morgenthaler an die Arbeitsmoral seines einstigen Lehrers : „Amiets Pinsel sehen aber auch aus, als kämen sie eben von Racher & Co. Seine blitzblanken, kleinen Paletten sind umsäumt von kleinen, sauberen Farbhäufchen.“¹²⁵

Möbel, Teppiche und Wohnaccessoires, die in den Ateliendarstellungen immer wieder abgebildet sind, verleihen dem Raum neben einem wohnlichen Ambiente auch einen bürgerlichen, ja vornehmen Anstrich. Dazu passend tritt Amiet stets in bürgerlicher Kleidung auf. Niemals dagegen schildert er sich in seinem Atelier als Bohemien, wie dies viele seiner Künstlerkollegen getan haben – wie zum Beispiel Ferdinand Hodler, der sich auf seinem *Selbstbildnis im Atelier*¹²⁶ von 1873 zur Arbeit ein Glas Wein einschenkt. Auch weitet Amiet sein Künstlerbildnis im Atelier nie zur Genreszene aus. Bis auf wenige Ausnahmen, in denen seine Frau mit dargestellt ist, ist er auf diesen Bildern stets alleine zu sehen.

3.1.2 Frontalbildnisse vor Kunst-Kulissen

Als besondere Kategorie des Künstlerporträts im Atelier sind die Selbstdarstellungen zu werten, in denen sich Amiet als Brustbild frontal vor seinen Kunstwerken positioniert. Die Gestaltung des Hintergrundes als Kunst-Kulisse soll auch hier die Künstlerwerkstatt andeuten, ohne jedoch die räumlichen Verhältnisse tatsächlich wiederzugeben.

Amiet hat über seine ganze Schaffenszeit hinweg zahlreiche frontale Brustbildnisse¹²⁷ vor verschiedenen Kulissen gemalt. Mit der Aufnahme dieses traditionsreichen Typus

¹²² Amiet beschreibt damit die Arbeitsweise des Malerkollegen Martin Lauterburg, der mit ihm zusammen und mit Peter Thalmann vom Farbenfabrikanten Sax zu einem Besuch bei Winston Churchill eingeladen wurde. Die drei Schweizer Maler sollten Churchill im Malen mit Temperafarbe unterweisen. Amiet 1951, S. 86.

¹²³ Morgenthaler 1957, S. 84.

¹²⁴ Thalmann 1999, S. 76.

¹²⁵ Morgenthaler 1957, S. 84.

¹²⁶ Ferdinand Hodler: *Selbstbildnis im Atelier*, 1873, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 43 x 32,5 cm, Privatbesitz.

¹²⁷ Es geht in diesem Kapitel nur um die frontalen Brustbilder Amiets. Daneben malte der Künstler auch einige frontal ausgerichtete Halb- und Ganzfigurenporträts.

der Selbstporträtmalerei stellte er sich in die Reihe berühmter Vorbilder. Als das „vielleicht bedeutendste frühe Selbstbildnis nördlich der Alpen“, ¹²⁸ das Amiet aus seiner Münchner Studienzeit gekannt haben muss, ist das frontale Brustbildnis Albrecht Dürers aus dem Jahre 1500 zu nennen. ¹²⁹ Dürers extreme Selbsthieratisierung durch die Stilisierung seiner eigenen Gesichtszüge nach dem Bild Christi inspirierte viele nachfolgende Künstler und schuf einen Bildtypus, der gerade durch die Frontalität und Symmetrie der Komposition einen pseudosakralen Charakter ausstrahlt. Beispiel für eine solche Nachfolge ist ein Selbstbildnis ¹³⁰ von Koloman Moser, das mit dem auratischen Schein um das Haupt Anschluss an Dürers christusähnliche Darstellung sucht. Auch Giovanni Segantinis Selbstbildnis ¹³¹ von 1895 ist dem Typus von Dürers Frontalbildnis verpflichtet und schafft mit dem verwendeten Material, kostbarem Goldstaub, zusätzlich einen Bezug zur Ikonenmalerei. Die frontale Wiedergabe des Dargestellten fordert zum Dialog mit dem Betrachter auf. Diesen Dialog hat zum Beispiel Hodler im streng symmetrischen und frontalen Selbstbildnis von 1900 ¹³² mit dem auf den Betrachter gerichteten Blick zusätzlich verstärkt. ¹³³

Wie bereits erwähnt, sind die besprochenen Frontalbildnisse allesamt Brustbilder, die einen weitgehend neutralen und dezenten Hintergrund aufweisen. So wird die ganze Aufmerksamkeit auf das Gesicht des Dargestellten gelenkt. Derartige Frontalbildnisse hat Amiet ebenfalls geschaffen. Daneben malte er aber auch zahlreiche frontale Selbstporträts, in denen der Hintergrund, als Kunst-Kulisse strukturiert, den Blick auf sich zieht, ein Wechselspiel mit der Figur eingeht und sie teilweise gar konkurrenziert. Dies stellt einen besonderen Typus des Frontalbildnisses dar, der in der Kunstgeschichte kaum zu finden ist. ¹³⁴

¹²⁸ Preimesberger 2005, S. 42.

¹²⁹ Albrecht Dürer: *Selbstbildnis*, 1500, Öl auf Lindenholz, 67 x 49 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München.

¹³⁰ Koloman Moser: *Selbstbildnis*, um 1916, Öl auf Leinwand auf Karton, 74 x 50 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Siehe dazu auch Kat. Wien 2004, S. 256–257.

¹³¹ Giovanni Segantini: *Selbstbildnis*, 1895, Kohle mit Goldstaub und Kreide auf Leinwand, 59 x 50 cm, Segantini Museum, St. Moritz.

¹³² Ferdinand Hodler: *Selbstbildnis*, 1900, Öl auf Leinwand, 41 x 28,6 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.

¹³³ Brüscheweiler vergleicht das Selbstbildnis Hodlers mit demjenigen Dürers. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Selbstdarstellungen ist gemäss Brüscheweiler der Blick, der bei Dürer nach innen, bei Hodler nach aussen gerichtet sei. Brüscheweiler 1979, S. 92–93.

¹³⁴ Eine der seltenen Ausnahmen stellt das Selbstbildnis von Kasimir Malewitsch aus dem Jahre 1908 dar (Gouache auf Papier, 27 x 26,8 cm, Tret'yakov Galerie, Moskau).

Amiet malte sich erstmals im Jahre 1913, und zwar in seinem neuen Atelier streng frontal und symmetrisch vor einer Wand voller Gemälde (Kat. 1913.04).¹³⁵ Bis 1960 folgten dann immer wieder frontale Brustbildnisse in Verbindung mit – erkennbaren oder nur angedeuteten – Kunstwerken im Hintergrund. In den 1920er Jahren allerdings ist eine auffällige Häufung dieses Typus zu beobachten.

1922 sind zwei formal und koloristisch eng verwandte Frontalbildnisse entstanden.¹³⁶ Das Gemälde, das sich im Museo Cantonale d'Arte in Lugano befindet (Kat. 1922.04), gibt ein absolut symmetrisch inszeniertes frontales Brustbild wieder. Die Symmetrie wird jedoch im Hintergrund durchbrochen: Oberhalb der rechten Schulter Amiets erscheint Anna Amiets Bildniskopf. Darüber hängt ein gelbes Gemälde an der Wand.¹³⁷ Die rechte Seite des Gemäldes hingegen wirkt trotz einiger kleinteiliger Farbflächen leer.

Das Kolorit stellt eine Beziehung zwischen Maler und Gemälde im Hintergrund her und verklammert damit zugleich Vorder- und Hintergrund: Das Ocker der Jacke zieht sich auf der Diagonalen von rechts unten über das Gesicht bis zum kleinen Bild links oben. Auch Annas Bildniskopf und Amiets Porträt wirken durch die Komposition eng miteinander verbunden: Einerseits scheint Annas Haupt fast aus der Schulter der Figur Amiets zu wachsen, andererseits entsteht eine Verbindungslinie über die formale Wiederholung der Kopfform sowie über die frontale Ausrichtung beider Gesichter.

Der innerbildliche Bezug der Figur zu ihrem Werk wird noch verstärkt durch den gesenkten Blick, der keinen Kontakt aufnimmt und zudem als Geste der Bescheidenheit und der Zurückhaltung interpretiert werden kann. Diese Lesart wird durch die Gleichschaltung von Annas und Cunos Porträtköpfen unterstützt. Das darin angedeutete Doppelbildnis verweist auf eine lebensweltliche Gemeinschaft, die – gerade in Bezug auf die Darstellung als Künstler – als Anspielung auf Annas Unterstützung und ihre Bedeutung für Amiets Schaffen gelesen werden kann.¹³⁸

¹³⁵ Amiet steht vor demselben Hintergrund wie im Selbstbildnis in Dreiviertelansicht von 1913 (Kat. 1913.02), das in Kapitel 3.1.1 besprochen wird.

¹³⁶ Die Chronologie ihrer Entstehung ist unbekannt.

¹³⁷ Es handelt sich vermutlich um dasselbe Bild wie im *Selbstbildnis mit weissem Malerkittel* (Kat. 1922.01), das im selben Jahr entstanden ist. Siehe Kapitel 3.1.1.

¹³⁸ Amiet selbst unterstreicht die Bedeutung Annas für sein Schaffen. So bedankt er sich bei Blass für die besondere Erwähnung seiner Frau in dessen Publikation *Oschwander Erinnerungen* (Blass 1928): „Noch eines möchte ich erwähnen, was mich ganz besonders freut an Deinem Bericht: Die klare Darstellung der Rolle, die s'Annel in meinem Leben spielt.“ Brief Cuno Amiet an Curt Blass, 03.04.1928, Nachlass Curt Blass.

Das zweite streng frontale Selbstbildnis aus dem Jahre 1922 (Kat. 1922.02)¹³⁹ gleicht dem ersten Beispiel bezüglich Bildformat, Komposition und Kolorit frappant. Die Künstlerfigur trägt dieselbe Kleidung, porträtiert sich in derselben Haltung – nur die Schultern sind nicht ganz so symmetrisch wiedergegeben – und im Hintergrund befindet sich dasselbe gelbe Gemälde an derselben Position. In der weiteren Gestaltung des Hintergrundes weichen die beiden Selbstporträts allerdings voneinander ab. Anstelle der Büste Annas sind nun Bilder an der Wand zu sehen. Auch hier verbinden sich Vorder- und Hintergrund, Figur und Kunstwerk über die Farbgebung. Während im ersten Beispiel jedoch Annas Bildniskopf die in der Frontalität angelegte Konzentration auf die Figur Amiets bricht, steht Letztere nun ganz im Mittelpunkt der Betrachtung.

In beiden Frontalbildnissen spielt der Blick, der keinen Dialog mit dem Betrachter sucht, eine wichtige Rolle: Amiets frontales Antlitz wendet sich nicht einem Gegenüber zu, vielmehr setzt die parallele Ausrichtung von Figur und Rückwand Werk und Maler besonders anschaulich in Beziehung. So präsentiert der Künstler sein Werk und zeichnet sich selbst als dessen Schöpfer aus.

Ein Selbstbildnis von 1924 (Kat. 1924.01) schliesst formal an diese beiden Frontalporträts von 1922 an. Amiet trägt dieselbe Kleidung und Frisur sowie denselben Bart und steht gleichermassen vor einer Wand voller Kunstwerke. Verändert hat sich allerdings die Haltung: Der Kopf der Figur weicht mit einer kleinen, exzentrischen Drehbewegung leicht aus der strengen Frontalität ab. Dieser subtil in Szene gesetzten Asymmetrie steht ein symmetrisch angelegter Hintergrund gegenüber. Ein Fries von stilisierten Bildnisköpfen zieht sich horizontal und parallel zur Bildebene hinter dem Nacken der Figur durchs Bild. Amiets Kopfform wird dadurch mehrfach repetiert und in die rhythmische Komposition eingebunden. Der starke Farbkontrast lässt sein Gesicht dennoch deutlich hervortreten. Der Blick ist gesenkt und schaut ebenfalls ins Leere. Die gehobenen Augenbrauen und der leicht geöffnete Mund verleihen dem Antlitz einen fragenden Ausdruck, der durch die leichte Kopfbewegung zusätzlich verstärkt wird.

Die drei Selbstdarstellungen können als Variationen betrachtet werden und sind damit zugleich Beispiele für Amiets serielles Experimentieren, das in Kapitel 5.3 vorgestellt wird. Ein Selbstbildnis von 1925 (Kat. 1925.03) kann ebenfalls zu dieser Serie gezählt werden. Wie im Beispiel von 1924 (Kat. 1924.01) weicht hier das Porträt wiederum

¹³⁹ Siehe auch Kapitel 3.6: *Selbstbildnis am 60. Geburtstag malend*, 28.03.1928, Fotografie, in: Zaugg 1985, S. 156.

geringfügig aus der frontalen Haltung ab. Dennoch schafft Amiet auch in diesen beiden Bildnissen anschaulich eine Beziehung zwischen Figur und Werk im Hintergrund.

Als Schlusspunkt dieser Serie aus den 1920er Jahren malt Amiet 1928 noch einmal ein elegantes Brustbild vor einer Kulisse aus Kunstwerken (Kat. 1928.01). In seiner klaren Frontalität und Symmetrie strahlt dieses einen feierlichen, fast sakralen Charakter aus und lässt den Künstler als selbstbewusste und vorbildhafte Persönlichkeit auftreten. Der frontal und symmetrisch aufgebauten Figur entspricht ein parallel dazu verlaufender und symmetrisch angelegter Hintergrund: Der Kopf wird vom Türrahmen eingeraht und von Bildern flankiert. Auch im Kolorit verbinden sich Hintergrund und Figur.

In der formalen Gestaltung des Bildes gibt Amiet wiederum seine Identität als Maler zu erkennen und zelebriert zugleich sein Künstlerdasein. Zu Recht: 1928 ist für Amiet der vorläufige Höhepunkt der sehr erfolgreichen 1920er Jahre und zugleich das Jahr seines 60. Geburtstages. Das Kunstmuseum Bern ehrt ihn mit der grossen Ausstellung *Cuno Amiet und seine Schüler*¹⁴⁰, wo der Jubilar mit 417 Werken – davon 20 Selbstporträts – als Hauptakteur vertreten ist. Blass veröffentlicht zu Ehren von Amiets Geburtstag seine Schrift *Oschwander Erinnerungen*¹⁴¹. Und zur grossen Geburtstagsfeier auf der Oschwand kommt viel Prominenz angereist oder gratuliert schriftlich: „Der Bundesrat, der Regierungsrat von Bern, der Gemeinderat von Buchsee, der Gemeinderat von Seeburg schrieben offiziell. Auch die Universität von Bern“,¹⁴² berichtet Amiet ein paar Tage später in einem Brief an Blass und schwärmt stolz von den Festlichkeiten und Ehrungen.

Während die frontale Inszenierung der Figur im Selbstporträt von 1928 das Selbstbewusstsein des erfolgreichen Künstlers widerspiegelt, vermittelt der gesenkte Blick auch hier etwas Zurückhaltendes, und die nicht ganz parallel verlaufenden Blickachsen verleihen dem Dargestellten gar etwas Unbestimmtes.

Zum Schluss soll noch ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1950 (Kat. 1950.04) vorgestellt werden. Amiets Porträt ist darauf vor einer Galerie von Bildern dargestellt, die als abstrakte Rechtecke wiedergegeben sind. Die Bilder repräsentieren auch hier die Kunst des Malers und rücken seine Produktivität buchstäblich ins Blickfeld. Mittels des pointillistischen Stils und einer einheitlichen Farbgebung verbindet Amiet sein Frontalbildnis besonders anschaulich mit seinem Werk und betont damit seine Autorschaft.

¹⁴⁰ *Cuno Amiet und seine Schüler*, Ausstellung Kunstmuseum Bern, 12.05. bis 22.07.1928. Kat. Bern 1928.

¹⁴¹ Blass 1928.

¹⁴² Brief Cuno Amiet an Curt Blass, 03.04.1928, Nachlass Curt Blass.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Amiet in allen Varianten der Selbstdarstellung im Atelier, besonders ausgeprägt in den frontalen Brustbildnissen, seine Person mit seinem Werk verbindet. Er präsentiert seine Kunstwerke und spielt damit auf seinen künstlerischen Erfolg an. In der Realität widerspiegelt das prachtvolle Atelier auf der Oschwand tatsächlich augenfällig und anschaulich den Erfolg des Künstlers. Dass Amiet sich mit diesem Typus der Selbstdarstellung ab 1913 im neuen Atelierhaus besonders intensiv auseinandergesetzt hat, verstärkt die Vermutung, dass er selbst – wie auch das Publikum – sein Atelier auch wirklich als Wahrzeichen seines Künstlertums verstanden hat.

3.2 Der Maler und seine Motive

In einer anderen Variante des Künstlerporträts, die Amiet ebenfalls eng mit seinem Werk verbindet, porträtiert sich der Maler vor einem einzelnen, erkennbaren Gemälde oder einem bestimmten Motiv. Amiet gibt sich damit wiederum als dessen Schöpfer zu erkennen, und es entwickelt sich gleichsam eine wechselseitige Beweiskraft: Das Werk im Hintergrund kann als Probe seines Könnens gelesen werden, umgekehrt bezeugt das Selbstporträt als eine Art Signatur Amiets Urheberschaft. Somit erfüllen diese Beispiele ganz explizit die doppelte Funktion des Selbstporträts als Abbild des Malers und Kostprobe seines Werkes. Bei den Motiven im Hintergrund handelt es sich jeweils um solche, die Amiet in seinem Schaffen wiederholt aufgegriffen und variiert hat.

Ein fast lebenslanges Thema war die Apfelernte. Das Motiv des Apfels taucht über seine ganze Schaffenszeit hinweg immer wieder auf. Mauner versteht den Apfel „als eine Art Glückssymbol“, das bis zu Amiets Aufenthalt in Pont-Aven zurückverfolgt werden kann.¹⁴³ Ab etwa 1907 beschäftigte sich der Künstler dann mit dem Themenkreis der Apfel- und Obsternte. Eine besonders intensive Auseinandersetzung damit fand in den Jahren 1910 bis 1912 statt.¹⁴⁴

1910 entstand auch das *Selbstbildnis vor Obsternte* (Kat. 1910.01). Wie Mauner nachweist, handelt es sich bei dem Gemälde im Hintergrund um die seitenverkehrte

¹⁴³ Mauner 2002, S. 79.

¹⁴⁴ Zum Themenkreis der Apfel- bzw. Obsternte siehe Mauner 2002, Kat. Bern 1999/2000, S. 291–299, Radlach 2007, S. 25–27.

Kopie einer frühen, monumentalen Fassung der Obsternte, die heute verloren ist.¹⁴⁵ Angesichts der stilistischen Merkmale datiert Mauner die Entstehung dieser Fassung auf die Jahre 1907/08. Beweis dafür sind ihm die „unmissverständlich von van Gogh angeregten Pinselstriche“.¹⁴⁶ Allerdings entstanden nicht nur 1907 und 1908, sondern auch 1910 Werke, die eine formale Verwandtschaft mit van Gogh aufweisen, wie ein weiteres Selbstbildnis von 1910 (Kat. 1910.02) belegt.¹⁴⁷ Bemerkungen in zwei Briefen an Giovanni Giacometti aus dem Jahre 1910 legen ebenfalls den Schluss nahe, dass diese Fassung der Obsternte erst 1910 entstanden ist.¹⁴⁸

Auf dem *Selbstbildnis vor Obsternte* befindet sich Amiets Antlitz ziemlich genau im Zentrum der Komposition und lässt dem Motiv der Obsternte im Hintergrund viel Raum. Der Blick der Figur läuft ins Leere, was ihre Präsenz vermindert, während der Obsternte dadurch zusätzlich Wirkungs-Raum und Bedeutung zukommt. Gleichzeitig ist das Gemälde formal eng mit der Figur verbunden: einerseits durch Farbgebung und Stil, andererseits durch die Auflösung der Konturen an der linken Schulter, so dass die dort dargestellte Frauenfigur aus der Schulter zu wachsen scheint. Die stilistische, formale und farbliche Integration der Figur des Malers in sein Werk bezeugt denn auch dessen Autorschaft des Obsternte-Bildes. Gleichzeitig kommt auch ein Anspruch des Künstlers zum Ausdruck, der sich damit zu einem seiner zentralen Themen bekennt und darauf vertraut, damit auf dem richtigen Weg zu sein. Seine beharrliche und intensive Auseinandersetzung mit diesem Motiv wurde schliesslich von Erfolg gekrönt: 1912 waren verschiedene Fassungen der Obsternte in mehreren Ausstellungen in der Schweiz und in Deutschland zu sehen, und das Echo war sehr positiv.¹⁴⁹ Amiet selbst bekundete 1912 gegenüber Carl Moll seine Zufriedenheit mit der dritten (zerstörten)

¹⁴⁵ Siehe Mauner 2002, S. 24–25. Die drei bekannten monumentalen Fassungen, von denen eine 1931 beim Brand im Münchner Glaspalast zerstört wurde, sind 1912 entstanden. Amiet zeigte sie in mehreren Ausstellungen und erntete dafür viel Lob und Anerkennung. Siehe dazu Mauner 2002, S. 17–20.

¹⁴⁶ Mauner 2002, S. 24. Eine 1907 im Atelier aufgenommene Fotografie zeigt die Solothurner Sammlerin Gertrud Müller vor einem erst skizzenhaft angelegten Gemälde der Obsternte. Laut Mauner ist dies ebenfalls als Beweis für das frühe Datum der Konzeption dieser Obsternte-Fassung zu werten. Mauner 2002, S. 25, Abb. 15.

¹⁴⁷ Zum Selbstbildnis Kat. 1910.02 siehe Kap. 5.1. Auf dem Gemälde *Stehender Mädchenakt* (1910, Öl auf Leinwand, 73 x 59 cm, Privatbesitz) ist im Hintergrund dieselbe Obsternte, auf der Staffelei platziert, erkennbar. Dies könnte – entgegen Mauners Ansicht – ebenfalls als Hinweis darauf gelesen werden, dass dieses Obsternte-Bild erst 1910 gemalt wurde. Siehe Mauner 2002, S. 24 und Abb. 14.

¹⁴⁸ „Ich hätte gerne mit Dir über die Sachen gesprochen, die ich jetzt auf der Staffelei habe. Es ist immer das Apfelbild.“ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 27.02.1910, in: Radlach 2000, Brief Nr. 332. Und: „Mein Aepfelbild geht sehr langsam voran.“ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 05.05.1910, in: Radlach 2000, Brief Nr. 334, S. 487.

¹⁴⁹ Siehe Mauner 2002, S. 19–20.

Fassung¹⁵⁰ des Gemäldes: „Der Hauptvorzug, den ich ihm beimesse, ist die Uebereinstimmung zwischen Sujet, Linie und Farbe.“¹⁵¹

Ein zweites, aus dem Jahre 1936 stammendes Selbstbildnis (Kat. 1936.03) verewigt den Maler ebenfalls im Zusammenhang mit seinem Hauptthema, der Obsternte, und zwar als monumentales Sgraffito an prominenter Stelle an der Fassade des Kunstmuseums Bern. Am rechten Rand der dort dargestellten Ernteszene steht, darin eingebunden, Amiets riesiges Selbstbildnis an der Staffelei. Der Künstler setzt sich damit selbstbewusst ein öffentliches Denkmal als Maler dieses bäuerlichen Themas und verewigt sich zugleich im Kreise seiner Familie, indem er diese als Personal der Obsternte einführt. Um die zweifelsfreie Identifizierung der Personen zu gewährleisten, kratzte er deren Namen – zum Beispiel Aenni, Bruno und Peter – ins monochrom ockerfarbene Bild.

Auf einem anderen Selbstbildnis positioniert sich die Figur Amiets vor einem Gemälde, das einen Garten darstellt – ebenfalls ein häufig gewähltes Motiv. Nach 1902 entstanden denn auch auf der Oschwand eine grosse Anzahl von Gartenlandschaften, die belegen, dass der Garten für Amiet ein Ort der Geborgenheit und Ruhe war, gleichsam ein Stück Heimat, in dem er sich in Einklang mit der Natur empfand. Amiets Kompositionen des Gartens als geschlossener Raum erinnern Huggler gar an die mittelalterlichen Darstellungen des *Hortus conclusus*.¹⁵²

Im *Selbstbildnis vor Gartenbild* (Kat. 1919.02)¹⁵³ steht die Künstlerfigur vor seinem grossformatigen Gemälde *Der Garten*¹⁵⁴ von 1914, das seitenverkehrt wiedergegeben ist. Auch hier korrespondieren das Porträt des Malers und das Gemälde im Hintergrund farblich und formal miteinander, so dass sich Amiets Gestalt in die bunte Struktur seines Werkes einfügt. In leichter Untersicht ist die Figur vor der Kulisse des Gartenbildes mit der Palette in der rechten Hand als Maler erkennbar und präsentiert sich damit als Landschaftsmaler.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Es handelt sich um die sogenannte Wassmer-Fassung, die 1931 beim Brand im Münchner Glaspalast zerstört wurde. Siehe Mauner 2002, S. 17 und Abb. III.

¹⁵¹ Brief Cuno Amiet an Carl Moll, 24.11.1912, zit. n. Mauner 2002, S. 32.

¹⁵² Huggler widmet dem Thema der Gartenbilder in seiner Monografie einen kurzen Abschnitt. Darin assoziiert er Amiets Gartendarstellungen mit der mittelalterlichen Ikonografie des *Hortus conclusus*, da der Künstler den Garten oft als geschlossenen Raum wiedergibt. Huggler 1971, S. 44.

¹⁵³ Der heutige Besitzer erwarb es unter dem Titel *Selbstbildnis im Spiegel*. Unter demselben Titel war es auch im Kunsthaus Langenthal ausgestellt. Kat. Langenthal 1994, S. 80, Abb. 58.

¹⁵⁴ Cuno Amiet: *Der Garten*, 1914, Öl auf Leinwand, 170 x 140 cm, Privatbesitz (SIK Archivnr. 33042).

¹⁵⁵ Siehe dazu auch Kapitel 3.3.

Ein anderes Motiv, das Amiet immer wieder aufgegriffen und ebenfalls in ein Selbstbildnis integriert hat, ist dasjenige der Kreuzigung. Im *Selbstbildnis mit Kreuzigung* aus dem Jahre 1921 (Kat. 1921.02)¹⁵⁶ suggeriert die Künstlerfigur, dass sie gerade an diesem Thema arbeitet. Das grossformatige Selbstporträt zeigt den Maler als Halbfigur mit dem Rücken ganz am rechten Bildrand und gibt den Blick frei auf einen Bildausschnitt mit einer Kreuzigungsszene. Die Figur steht seitlich dazu, das Gesicht dem Betrachter zugewandt. Huggler deutet den „strengen, fast traurigen Ausdruck um Augen und Mund“ als Anteilnahme, die Amiet während des Schaffensprozesses des Bildes vermutlich empfunden habe.¹⁵⁷ Der Ausdruck kann allerdings auch als Konzentration gelesen werden. In der Rechten hält der Maler die Palette, die linke Hand mit dem Pinsel ist erhoben, als hielte er einen Augenblick in seiner Arbeit inne. Die Hand mit dem Pinsel sowie die Palette bilden zudem eine optische Brücke zwischen Gemälde und Malerfigur und verbinden Vorder- und Hintergrund.

Zu welchem Zeitpunkt sich Amiet zum ersten Mal mit dem Thema der Kreuzigung beschäftigt hat, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Die älteste bekannte Fassung stellt das kleinformatige Ölbild *Christus am Kreuz mit den beiden Marien und Johannes* aus dem Jahre 1920 dar.¹⁵⁸ Im Hintergrund des *Selbstporträts mit Kreuzigung* ist eine andere Ausführung des Motivs zu sehen, ebenso im *Selbstporträt mit weissem Malerkittel* von 1922 (Kat. 1922.01). Amiet hat das Thema offenbar immer wieder variiert. Curt Blass erwähnt 1928 „eine lange Reihe von Skizzen zu einem Kreuzigungsbild“.¹⁵⁹ Mehrere Fotografien des Ateliers aus den Jahren 1931 bis 1952 dokumentieren ebenfalls die Existenz vieler unterschiedlicher Fassungen.¹⁶⁰ Die wiederholte Beschäftigung mit diesem Thema sowie die verschiedenen Variationen des Motivs belegen gemäss Blass und Huggler dessen Bedeutsamkeit für den Künstler.¹⁶¹ Huggler vermutet zudem, dass Amiet diesbezüglich immer wieder nach neuen Darstellungsmöglichkeiten gesucht habe, weil er bei der Formulierung des Themas in einen Konflikt geraten sei: Einerseits habe er an der ikonografischen Überlieferung festhalten, andererseits jedoch

¹⁵⁶ Das *Selbstbildnis mit Kreuzigung* (Kat. 1921.02) ist nur als Schwarzweiss-Reproduktion überliefert, da das Original 1931 in München verbrannt ist. Abb. in: Baur 1943, Abb. 31.

¹⁵⁷ Huggler 1971, S. 94.

¹⁵⁸ Cuno Amiet: *Christus am Kreuz mit den beiden Marien und Johannes*, 1920, Öl auf Karton, 29,3 x 20,6 cm, Privatbesitz (SIK Archivnr. 31900).

¹⁵⁹ Blass 1928, S. 75.

¹⁶⁰ Siehe die Fotografien in: Zaugg 1985, S. 160, 164, 184, 186, 215.

¹⁶¹ Blass 1928, S. 75, Huggler 1971, S. 93.

eine allgemeingültige, „über den geschichtlichen Vorgang hinaus“ weisende Darstellung schaffen wollen.¹⁶²

Auch das *Selbstporträt mit Kreuzigung* unterstreicht die Bedeutung des Motivs für Amiet. Zugleich positioniert er sich damit als Vertreter der traditionsreichen christlichen Kunst und stellt sich in deren Nachfolge. Entgegen seinem Image als „Augenmensch“¹⁶³, der sich in erster Linie für das optisch Sichtbare interessiert, inszeniert er sich hier als Künstler mit Sinn für das Mystische. Mit der Rolle des religiös motivierten Malers erweitert er sein künstlerisches Spektrum und präsentiert sich thematisch – und nicht nur stilistisch – als vielseitigen Künstler. Diese spezifische Rolle inszeniert Amiet auch in einer Fotografie aus dem Jahre 1938.¹⁶⁴ Darauf posiert er im Sonntagsstaat mit Pinsel und Palette hoch oben auf einer Leiter vor einem monumentalen Bild der Kreuzigung.¹⁶⁵

Im *Selbstbildnis vor Paradies* (Kat. 1933.05)¹⁶⁶ kombiniert Amiet sein Porträt ebenfalls mit einem christlichen und für ihn persönlich bedeutsamen Thema.¹⁶⁷ Dafür posiert er jedoch nicht vor einem Gemälde, sondern kopiert zwei eindeutig erkennbare Figuren aus dem 1894/95 entstandenen Gemälde *Das Paradies* (Abb. 1) in den Hintergrund des Selbstporträts: Mit feinen, grauen Umrisslinien skizziert er Adam und Eva mit dem Schwan. Während sich im Originalbild die Hände der beiden biblischen Figuren fast berühren, werden diese im Selbstbildnis durch den Kopf der Künstlerfigur getrennt und flankieren diesen damit. Durch diese Inszenierung sowie durch die Farbgebung wird der Kopf in die Paradiesszene eingebunden. Die Kombination der beiden Figuren mit Amiets Porträt lässt ihn als den Schöpfer der Gestalten und damit, fast 40 Jahre nach der Entstehung des Gemäldes, gleichermassen als Schöpfer des *Paradieses* auftreten. Insofern hatte das Gemälde für Amiet wohl eine besondere Bedeutung; es wurde von

¹⁶² Huggler 1971, S. 94.

¹⁶³ Siehe dazu Kapitel 3.4.

¹⁶⁴ *Cuno Amiet malt an einer „Kreuzigung“*, 1938, Fotografie, in: Zaugg 1985, S. 184. Auf der Fotografie ist neben der Kreuzigung, vor der Amiet steht, noch eine andere Fassung im Hintergrund zu sehen. Unter der Leiter steht zudem ein unbekanntes Selbstbildnis.

¹⁶⁵ Killer wirft Amiet Theatralik vor und ist über die ganze Inszenierung des Fotos brüskiert: Die schicke Kleidung und die förmliche Haltung würden nicht zum existenziellen Thema der Kreuzigung passen. Killer 1994, S. 48–49.

¹⁶⁶ Die Datierung des Gemäldes auf der Vorderseite ist schlecht lesbar und könnte sowohl 33 wie auch 35 bedeuten. Auf dem rückseitigen Rahmen steht: „Selbstporträt in blauem Rock/1934.“ Es ist allerdings ungewiss, ob der Schriftzug von Amiet selbst stammt. Gemäss Etikette auf der Rückseite jedoch wurde das Bild 1934 an der Biennale von Venedig ausgestellt. Somit ist die Datierung auf der Vorderseite wahrscheinlich als die Zahl 33 zu lesen. 1933 darf damit als wahrscheinliches Entstehungsjahr angenommen werden.

¹⁶⁷ Insgesamt schuf Amiet drei Fassungen des *Paradieses*: 1894/95, um 1900 und 1958. Siehe dazu Kapitel 6.3 sowie Abb. 1 und Abb. 13.

Oscar Miller 1897 angekauft und setzte den Grundstein für dessen umfangreiche Amiet-Sammlung.¹⁶⁸ Das Gemälde symbolisiert somit auch den sich anbahnenden Durchbruch des Künstlers. Vermutlich ist es kein Zufall, dass Amiet gerade das *Selbstbildnis vor Paradies* an der Biennale in Venedig von 1934 öffentlich zeigte. Er rief sich damit beim Publikum als Maler dieses Motivs in Erinnerung.

Noch auf ganz andere Weise setzte Amiet 1936 sein Selbstporträt mit seinen Motiven in Verbindung. Auf einer kleinformatigen Zeichnung figuriert er als Maler vor seiner Staffelei und zeigt sich umringt, ja fast bedrängt von zahlreichen Figuren aus seinen Gemälden (Kat. 1936.02). Zu sehen sind beispielsweise Frauen aus den Obsterntebildern, die „Bernmermeitschi“¹⁶⁹ aus *Richesse du soir*¹⁷⁰, die *Gelben Mädchen*¹⁷¹, die Frau aus dem Gemälde *Sonnenflecken*¹⁷² sowie Figuren aus einigen Porträts. Auch sich selbst inszenierte Amiet in der Zeichnung als Kunstfigur: Er kopierte sein Selbstbildnis *Der Maler im Garten* (Kat. 1936.01)¹⁷³ aus demselben Jahr zwischen die anderen von ihm entworfenen Kunstfiguren. Amiets Identität als Künstler wird hier jedoch nicht nur über das kopierte Selbstbildnis, sondern ebenso über die von ihm geschaffenen Figuren, die seine Kreativität symbolisieren, festgemacht. Sollte die Zeichnung damit vielleicht als künstlerisches Resümee gelesen werden? Oder blitzt hier eher eine gewisse Selbstironie auf?

Bereits früher und auf andere Art hatte sich Amiet als Urheber in eines seiner Kunstwerke integriert. Im *Bildnis des Glasmalers Adolf Kreuzer* von 1901 (Kat. 1901.01) verbindet er seine Signatur mit einem kleinen Selbstbildnis im Profil, das hinter Kreuzers Porträt zu sehen ist.¹⁷⁴ Während in den bisher besprochenen Beispielen das

¹⁶⁸ Oscar Miller (1862–1934) war ein grosser Bewunderer der Kunst Amiets und ein wichtiger Mäzen. Er unterstützte den Maler mit zahlreichen Aufträgen beziehungsweise Ankäufen und förderte beim Schweizer Publikum mit Aufsätzen und Vorträgen das Verständnis für Amiets Malerei. Künstler und Sammler entwickelten eine enge freundschaftliche Beziehung und pflegten einen regen Gedankenaustausch, von dem auch ein Briefwechsel zeugt. Siehe Kat. Solothurn 1998, S. 28–34 und Briefe Cuno Amiet an Oscar Miller, Galerie Kornfeld, Bern. *Das Paradies* war das erste Bild, das Miller 1897 angekauft hatte und das damit die ‚Initialzündung‘ für die Künstler-Sammler-Beziehung gab. Siehe Kat. Solothurn 1998, S. 28.

¹⁶⁹ Siehe dazu Kat. Bern 1999/2000, S. 158–161.

¹⁷⁰ Cuno Amiet: *Richesse du soir*, 1898/99, Öl auf Leinwand, 195 x 249 cm, Kunstmuseum Solothurn, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 161.

¹⁷¹ Insgesamt fünf erhaltene Fassungen der *Gelben Mädchen* (1905–1907) sind erhalten. Eine davon entstand 1931 als Kopie der Urfassung, die beim Brand im Münchner Glaspalast zerstört wurde. Siehe dazu Kat. Bern 1999/2000, S. 198–203.

¹⁷² Vom Gemälde *Sonnenflecken* sind zwei Fassungen dokumentiert: *Sonnenflecken*, 1904, Öl auf Leinwand, 95 x 61 cm, Kunstmuseum Solothurn, Leihgabe aus Privatbesitz, und *Sonnenflecken*, 1904, Öl auf Eternit, 200 x 120 cm, Kunsthaus Zürich.

¹⁷³ Siehe dazu auch Kapitel 3.3.

¹⁷⁴ Neben diesem Beispiel sind nur drei weitere Selbstbildnisse im Profil überliefert: Kat. 1902.05, Kat. 1928.02 und Kat. 1928.04.

Selbstbildnis Amiets im Mittelpunkt stand, hat es in diesem sozusagen nur Beigabefunktion. Das kleine, stilisierte Selbstporträt wird selbst buchstäblich zur Signatur. Auf diese Weise verleiht Amiet seinem Namen ein Gesicht und propagiert sich als Porträtmaler. Zudem stellt er sich in eine kunstgeschichtliche Tradition, in der Künstler ihr Abbild als Signatur in ein Werk einfügen. So hat sich zum Beispiel Albrecht Dürer als kleine Figur in das *Allerheiligenbild* (Landauer-Altar)¹⁷⁵ eingebracht: Er steht dort in der rechten unteren Ecke und weist auf eine Inschrifttafel mit seiner Signatur hin. Ein anderes berühmtes Beispiel ist Jan van Eycks *Arnolfini Hochzeit*¹⁷⁶, wo der Maler sich in seinem Gemälde als kleines Spiegelbild ein Denkmal setzt.

Wie bereits erwähnt, verwendete Amiet mit der Variante der Künstlerdarstellung vor beziehungsweise in einem eigenen Werk ein in der Kunstgeschichte ohnehin traditionsreiches Motiv. Die Integration des Künstlers in sein eigenes Werk hat ihren Ursprung bereits im Mittelalter, und zwar in den Handschriften, wo sich der Künstler in den Marginalminiaturen verewigte.¹⁷⁷ In der Renaissance trat der Künstler oftmals in einer religiösen oder profanen Szene als Assistenzfigur in der Rolle des Teilnehmers oder Beobachters auf.¹⁷⁸ Später positionierten die Maler ihr Porträt auch selbstbewusst vor einem eigenen Gemälde, so wie Judith Leyster in ihrem *Selbstbildnis an der Staffelei*¹⁷⁹ aus dem Jahre 1633 oder Sofonisba Anguissola im *Selbstporträt beim Malen der Madonna mit dem Jesuskind*¹⁸⁰ von 1556. Auch unter Amiets Zeitgenossen finden sich diesbezüglich einige Beispiele: Paul Gauguin malte sich in seinem *Selbstporträt mit gelbem Christus*¹⁸¹ vor seinem Gemälde, Piet Mondrian vor einem nicht identifizierbaren, stilistisch jedoch als eigenhändig erkennbaren Bild.¹⁸²

Dieser Typus des Selbstporträts mit all seinen Variationen ist geprägt durch das Wechselspiel, in dem Werk und Künstler gegenseitig aufeinander verweisen. In der Konstellation von Werk und Maler offenbart sich der Anspruch des Künstlers, sich als Schöpfer des jeweiligen Motivs zu erkennen zu geben. In diesem Impetus kommt

¹⁷⁵ Albert Dürer: *Allerheiligenbild* (Landauer-Altar), 1511, Lindenholz, 135 x 123,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

¹⁷⁶ Jan van Eyck: *Arnolfini Hochzeit*, 1434, Öl auf Holz, 81,8 x 59,7 cm, National Gallery, London.

¹⁷⁷ Siehe dazu Calabrese 2006, S. 29–47.

¹⁷⁸ Siehe Calabrese 2006, S. 49–84. Siehe auch Bonafoux 1985, S. 20, 24, 30, 33, 34.

¹⁷⁹ Judith Leyster: *Selbstbildnis an der Staffelei*, 1633, Öl auf Leinwand, 74,6 x 65,1 cm, National Gallery, Washington.

¹⁸⁰ Sofonisba Anguissola: *Selbstporträt beim Malen der Madonna mit dem Jesuskind*, 1556, Öl auf Leinwand, 66 x 57 cm, Muzeum Zamek, Lancut.

¹⁸¹ Paul Gauguin: *Selbstporträt mit gelbem Christus*, 1889/90, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Privatsammlung.

¹⁸² Piet Mondrian: *Selbstbildnis*, 1918, Öl auf Leinwand, 88 x 77 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.

einerseits das Interesse an einer gewissen Selbstpropaganda zum Ausdruck, andererseits wird auch ein Wille zur Selbstreflexion über die eigenen künstlerischen Motive und Themen spürbar.

3.3 Selbstinszenierung als Freilichtmaler

Eine andere Gruppe von Künstlerdarstellungen bilden die Gemälde, in denen sich Amiet als Freilichtmaler und damit als Anhänger der Pleinairmalerei porträtiert. Bereits bei seinem ersten Lehrer Frank Buchser hatte Amiet im Freien gearbeitet.¹⁸³ In Pont-Aven¹⁸⁴ setzte er sich dann vertieft mit Licht und Atmosphäre auseinander und blieb später grundsätzlich, wenn auch mit Abweichungen, einer dem Neoimpressionismus verpflichteten Auffassung der Pleinairmalerei treu. So sind im Laufe seines Lebens zahlreiche Landschaftsansichten, Landschaften mit Figuren, Obsternten und Gartenbilder entstanden.¹⁸⁵

Auch viele Fotografien dokumentieren, dass Amiet ein passionierter Freilichtmaler war. Sie zeigen ihn in seinem Garten an der Staffelei arbeitend, oftmals im Kreise von Familie und Freunden, von Besuchern und Schülern.¹⁸⁶ Die Fotografien belegen zudem, dass Amiet neben der Landschaftsmalerei auch die Porträtmalerei im Freien ausübte. Auf einer Aufnahme von 1894 etwa sitzt der junge Künstler mitten im Feld vor seiner Staffelei und malt einen Knaben, der barfuss und in zerschlissener Kleidung Modell steht.¹⁸⁷ Auch später malte Amiet wiederholt in seinem Garten oder in freier Landschaft Porträts¹⁸⁸ und, wie eine Fotografie belegt, auch Selbstporträts (Abb. 3).¹⁸⁹ Es darf

¹⁸³ Amiet hatte die Idee, zusammen mit Buchser und Giovanni Giacometti eine „Académie en plein air“ zu gründen und dazu auch andere junge Künstler einzuladen. Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 07.08.1889, in: Radlach 2000, Brief Nr. 11. Siehe auch Mauner 1998, S. 9.

¹⁸⁴ Amiet fuhr im Mai 1892 nach Pont-Aven in die Bretagne und schloss sich dort der Künstlerkolonie um Paul Gauguin an. Im Juni 1893 kehrte er aus finanziellen Gründen in die Schweiz zurück. Später lobte er die Künstler, mit denen er freundschaftlich verbunden war und von denen er lernte: „Ich fand O’Conor, den klugen kraftvollen Irländer, in hellen, ungebrochenen Farben malend, Armand Seguin, liebenswürdig, geistreich, alles versuchend, Emile Bernard, der schon alles hinter sich gebracht hatte und mit grossen Worten von Gauguin, Van Gogh, Cézanne erzählte.“ Amiet 1922, S. 8. Siehe zu Amiets Aufenthalt in Pont-Aven auch Amiet 1946, Killer 1973, Kat. Bern 1999/2000, S. 15–31, Kat. Solothurn 2005.

¹⁸⁵ Siehe zum Thema Landschaften und Gartenbilder Huggler 1971, S. 44–50, zum Thema Obsternte Mauner 2002.

¹⁸⁶ Siehe Zaugg 1985.

¹⁸⁷ *Cuno Amiet, Otti’ malend, Hellsau, 1894, Fotografie*, in: Zaugg 1985, S. 20.

¹⁸⁸ Beispielsweise malte Amiet Eberhard Grisebach in Davos in freier Landschaft (1911) und Gertrud Dübi-Müller als Reiterin (1929), was auch auf Fotografien festgehalten ist. Siehe Zaugg 1985, S. 73–74 und 158. Auch viele Porträts seiner Frau sind im Garten entstanden.

deshalb angenommen werden, dass die Selbstbildnisse als Freilichtmaler ebenfalls unter freiem Himmel entstanden sind.¹⁹⁰

Amiet inszenierte sich also in gemalten wie fotografischen Künstlerbildnissen immer wieder als Vertreter der Pleinairmalerei und förderte dadurch seinen Ruf als Freilichtmaler. In der doppelten Funktion von einerseits Porträt und andererseits Landschaftsbeziehungsweise Gartenbild liefert auch diese Form des Künstlerporträts zugleich „eine Probe der Meisterschaft, welche die Grundlage für dessen Ruhm bildete“.¹⁹¹

Das früheste Selbstporträt, das Amiet in freier Natur vor der Staffelei zeigt, ist das *Selbstbildnis im Garten mit Hut* von 1921 (Kat. 1921.03). Die Farbe ist lasierend teils in Tupfen, teils in Strichen auf die Leinwand aufgetragen und lässt den Eindruck von gleissendem Licht und blendender Helligkeit entstehen. Eine physiognomisch korrekte und detailgetreue Wiedergabe der Person scheint nicht im Zentrum des künstlerischen Interesses gestanden zu haben, vielmehr die visuelle Wahrnehmung von Licht und Atmosphäre und ihre Umsetzung in Farben und Formen auf der Leinwand.

Das *Selbstbildnis im Garten* von 1925 (Kat. 1925.01) ist nur in einer Schwarzweiss-Reproduktion überliefert.¹⁹² Das Original fiel 1931 beim Brand des Münchner Glaspalastes den Flammen zum Opfer. Aufgrund der differenzierten Ausarbeitung des Hell-Dunkel-Kontrasts lässt sich jedoch erkennen, dass es Amiet auch hier um das visuelle Ereignis von Sonneneinstrahlung und Licht gegangen sein muss. Pinsel und Palette zeichnen den Dargestellten als Maler aus,¹⁹³ die pflanzliche Umgebung, mit der er regelrecht verschmilzt, definiert ihn zudem als Freilichtmaler. Während der tiefe Horizont im Beispiel von 1921 den Eindruck einer freien Landschaft hervorruft, formt der enge, geschlossene Bildraum hier eine Art Gartenkulisse aus Pflanzen und Blumen, einen *Hortus conclusus*.¹⁹⁴

¹⁸⁹ Die Fotografie belegt zudem, dass Amiet auch draussen mit einem Spiegel arbeitete, um sein Selbstbildnis zu malen. Siehe auch Kapitel 3.6.

¹⁹⁰ Neben den Selbstdarstellungen als Freilichtmaler weisen in anderen Selbstporträts die Lichtverhältnisse oder der Hintergrund darauf hin, dass sie draussen entstanden sind; dort inszeniert sich Amiet jedoch nicht explizit als Maler arbeitend. Einige dieser Beispiele werden in Kapitel 5.4 vorgestellt.

¹⁹¹ Wetering 1999, S. 30. Wetering entwirft die These, dass Rembrandts Selbstbildnisse gerade aufgrund dieser Funktion von einerseits Porträt und andererseits künstlerischer Kostprobe so beliebt waren. Wetering 1999, S. 30–31.

¹⁹² Abb. in: Jedlicka 1948, Abb. 26.

¹⁹³ Zudem weist das akzentuierte Auge ebenfalls auf Amiets Künstlertum hin. Darauf wird in Kapitel 3.4 näher eingegangen.

¹⁹⁴ Siehe auch Kapitel 3.2, Anm. 152.

Auch das Selbstbildnis *Der Maler im Garten* von 1936 (Kat. 1936.01) bettet die Figur Amiets wie „die Frucht in der Schale“¹⁹⁵ in einen Landschaftsraum ein. Dort thront sie in der von eigener Hand geschaffenen Welt – zwischen der akkurat gezeichneten Schafgarbe im Vorder- und der wuchernden Pflanzenkulisse im Hintergrund – aufrecht und breitbeinig, die Pinsel wie Insignien hochhaltend, vor Palette und Staffelei und inszeniert sich als „König in seinem Reich der Kunst“¹⁹⁶. Ein Sonnenhut, dessen breite Krempe sich wie ein Nimbus um den Kopf legt, verstärkt die majestätische Erscheinung. Auch durch das leicht erhobene Kinn sowie den prüfenden Blick nach unten in Verbindung mit dem tieferliegenden Betrachterstandpunkt wirkt der Porträtierte selbstbewusst und stolz. Dargestellt ist der Blick auf das eigene Spiegelbild. In der Verschränkung von Blick und gleichzeitigem blindem Aufsetzen des Pinsels auf der Leinwand deutet sich auch in diesem Beispiel der Entstehungsprozess des Selbstporträts an.

Eine Besonderheit innerhalb der Gruppe der Künstlerbildnisse im Freien stellt das *Selbstbildnis vor Thunersee* aus dem Jahre 1932 (Kat. 1932.05) dar. Als einziges Selbstporträt zeigt es den Maler vor einer Seelandschaft.

Amiet verbrachte 1931 und 1932 jeweils einige Zeit in Hilterfingen am Thunersee, in der Ferienvilla des Verlegers und Kunstsammlers Frédéric Pochon-Jent.¹⁹⁷ Huggler vermutet, dass der Künstler sich dorthin zurückgezogen hatte, um den Verlust seiner Bilder beim Brand des Münchner Glaspalastes zu verarbeiten.¹⁹⁸ Dort malte er mehrere Landschaftsansichten vom Thunersee mit der dahinterliegenden Gebirgskulisse, wovon die Stockhornkette das häufigste Motiv war.¹⁹⁹

Ein Teil der Stockhornkette bildet auch im *Selbstbildnis vor Thunersee* den Hintergrund. Bergmassiv und See sind als parallele, übereinanderliegende Streifen angeordnet. Die Landschaft wirkt flach, da sich die Bergkulisse nicht im See spiegelt und nur wenig Plastizität durch einige gelbe, besonnte Stellen erhält. Allein das Boot hinter der Figur suggeriert eine gewisse räumliche Tiefe.

¹⁹⁵ Huggler 1971, S. 77.

¹⁹⁶ Tatarinoff 1958, S. 108.

¹⁹⁷ 1931 hielt sich Amiet vom 03.09. bis 20.10. in der Villa *Monbijou* in Hilterfingen auf. Wie lange der Aufenthalt 1932 dauerte, ist nicht bekannt. Siehe Mentha/Zaugg 2002, S. 15–16.

¹⁹⁸ Huggler 1971, S. 65.

¹⁹⁹ Amiet hatte bereits in den 1920er Jahren Landschaftsbilder vom Thunersee gemalt. Siehe zum Beispiel im Bildarchiv SIK-ISEA, Zürich, SIK Archivnr. 80313 und SIK Archivnr. 42700.

In kühlen Blautönen und warmem Gelb entwirft Amiet eine Morgenstimmung. Die Landschaft scheint in einen gläsernen, bläulichen Dunst gehüllt. Helle Lichtreflexe lassen die Silhouette des Berges leuchten und umspielen auch Amiets Gestalt, dessen Umrisse sich darin beinahe auflösen scheinen. Das Gesicht hingegen liegt im Schatten, nur kleine Sonnenflecken hellen es auf. Im Gegensatz dazu sind die Hände mit den Pinseln zeichnerisch ausformuliert. Auch in diesem Selbstbildnis bestärkt Amiet seinen Ruf als Freilichtmaler mittels der Kombination von Landschaftsdarstellung und Demonstration der Berufsattribute.

Der horizontale Bildaufbau erinnert an Hodlers Darstellungen der Stockhornkette. Deren Ansicht vom Ostufer des Thunersees von Hilterfingen aus war ein bevorzugtes Landschaftsmotiv Hodlers, von dem nach 1904 über 30 Bilder entstanden sind.²⁰⁰

Neben den fünf Ölgemälden sind mehrere Lithografien dokumentiert, die Amiet als Pleinairmaler in Szene setzen. Auf der Lithografie (Kat. 1938.01), die er 1938 als Neujahrsgross verschickt hatte, inszeniert er sich als Maler mitten im Obstgarten. Auf dem Plakat zur Ausstellung im Berner Kunstmuseum von 1948²⁰¹ (Kat. 1948.02) sitzt die Künstlerfigur ebenfalls malend inmitten einer Landschaft mit Obstbäumen. Zehn Jahre später warb Amiet als Freilichtmaler für eine Ausstellung im Salon Wolfensberger in Zürich (Kat. 1958.05). Neujahrsblätter wie Ausstellungsplakate waren denn auch geeignete Medien, um Amiets Image als Freilichtmaler in der Öffentlichkeit zu verbreiten.

Selbstinszenierungen als Freilichtmaler in der Landschaft oder im Garten sind in der Ikonografie der Künstlerselbstdarstellungen aussergewöhnlich und selten.²⁰² Dafür lassen sich zwei Gründe angeben: Einerseits sind Künstlerbildnisse als Pleinairmaler erst im Zusammenhang mit der Entwicklung der Pleinairmalerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden. Eines der frühesten Beispiele ist vermutlich Gustave Courbets *Die Begegnung* (1854)²⁰³. Darin hält Courbet das Zusammentreffen mit seinem

²⁰⁰ Siehe Kat. Bern 2008, S. 207.

²⁰¹ *Cuno Amiet*, Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 22.02. bis 04.04.1948. Kat. Bern 1948.

²⁰² Eine lange Tradition dagegen haben die Selbstbildnisse, in denen sich der Künstler vor einer Landschaftskulisse darstellt, sich dabei jedoch nicht explizit als Landschaftsmaler inszeniert. Ein berühmtes, frühes Beispiel stammt von Albrecht Dürer: Sein *Selbstporträt vor Landschaft* gibt den Blick aus dem Fenster auf eine Landschaft frei und steht damit in der Tradition italienischer Renaissance-Porträts (Albrecht Dürer: *Selbstporträt vor Landschaft*, 1498, Öl auf Holz, 56 x 44 cm, Louvre, Paris). Thomas Gainsborough stellt sich vor einen Blätterwald und deutet eine Waldlandschaft im Hintergrund an (Thomas Gainsborough: *Selbstporträt*, um 1759, Öl auf Holz, 76,2 x 63,5 cm, National Portrait Gallery, London). Ferdinand Georg Waldmüller sitzt vor einer weiten, hügeligen und bewaldeten Landschaft (Ferdinand Georg Waldmüller: *Selbstporträt*, 1828, Öl auf Leinwand, 95 x 75,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien).

²⁰³ Gustave Courbet: *Die Begegnung*, 1854, Öl auf Leinwand, 129 x 149 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Auftraggeber Alfred Bruyas auf einer Landstrasse fest und weist sich mittels der tragbaren Staffelei auf dem Rücken als Freilichtmaler aus. Auch in späterer Zeit finden sich nur wenige vergleichbare Beispiele. Maurice Denis porträtiert sich in seinem Selbstbildnis von 1916²⁰⁴ in einem Park neben der Staffelei stehend und auf einem Skizzenblock zeichnend. Van Gogh stellt sich im Selbstbildnis von 1888²⁰⁵, beladen mit seinen Malutensilien, draussen auf dem Weg zu seinem Motiv dar.

Ein weiterer Grund für die wenigen Vorbilder ist auch in der traditionellen Ikonografie des Selbstporträts zu suchen. Diese rückt – wie in Kapitel 2.1 beschrieben – den Künstler und seine Persönlichkeit ins Zentrum des Interesses. In Amiets Selbstporträts als Freilichtmaler hingegen spielt neben der Darstellung der eigenen Person als Maler die Wiedergabe der Natur und besonders des Lichtes und der Farben unter freiem Himmel eine ebenso wichtige Rolle.

3.4 Das Auge als Signum des Malers

Eine andere Variante des Künstlerporträts bilden die Selbstdarstellungen, die Amiet nicht über äusserliche Attribute als Maler charakterisieren, sondern über ein körperliches Zeichen: nämlich das „künstlerische Auge“²⁰⁶, wie Oscar Miller es nannte. In diesen Künstlerporträts wird das Auge als privilegiertes Sinnesorgan des Künstlers inszeniert. In Amiets Selbstbildnissen finden sich diesbezüglich zwei Varianten: Entweder symbolisiert das Auge allein die besondere Beobachtungsgabe des Malers, oder der Blick fungiert im Zusammenhang mit der malenden Hand als Sinnbild für den kreativen Akt von Sehen und Darstellen. In all diesen Beispielen bleibt jeweils über die prägnante Darstellung des Blickes das Medium des Spiegels im Bild indirekt präsent.

Das früheste Selbstporträt, in dem das Sehen zum Thema gemacht wird, ist eine Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1890 (Kat. 1890.01). Sie ist signiert und datiert, und trägt zudem den Vermerk „Selbstporträt“, so als wolle der Künstler jeden Zweifel ausräumen. Auch ohne die Bezeichnung würde die Inszenierung des Blickes, in der ein

²⁰⁴ Maurice Denis: *Selbstbildnis*, 1916, Öl auf Leinwand, 68 x 80 cm, Uffizien, Florenz.

²⁰⁵ Vincent van Gogh: *Der Maler auf dem Weg zur Arbeit*, 1888, Öl auf Leinwand, 48 x 44 cm, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg, im Zweiten Weltkrieg zerstört. Abb. in: Kat. Basel 2009, S. 42, Abb. 17.

²⁰⁶ Miller 1904/II, S. 78.

ausdrücklicher Selbstbezug liegt, verdeutlichen, dass es sich hier um ein Selbstbildnis handelt.

Amiets Kopf ist gesenkt und leicht gedreht wiedergegeben, so dass sein rechtes Auge in der Frontalebene im Licht und das linke auf der abgewandten Gesichtsseite im Schatten liegt. Dadurch wird das rechte Auge zum Brennpunkt des Blickes. Der konzentrierte Blick ist nach unten auf den Spiegel gerichtet, während die Hand gleichzeitig zeichnet. Dargestellt ist die Koordination von Auge und Hand: Die zeichnende Hand folgt blind dem beobachtenden Blick. Auf diese Weise verknüpft der erst 22-jährige Künstler den Vorgang der visuellen Erfassung des eigenen Spiegelbildes mit der gleichzeitigen zeichnerischen Umsetzung. Dabei legt Amiet in der Zeichnung Linien und Schraffuren mehrfach über- und nebeneinander, als würde er nicht nur mit dem Auge, sondern zugleich mit der Hand die Konturen und Formen des Körpers abtasten. Indem er „das gute Auge“²⁰⁷, eine Metapher Amiets für die visuelle Begabung des Malers, künstlerisch in Szene setzt, gibt er sich in der Rolle des scharfsichtigen Beobachters.

Ein anderes Selbstporträt, in dem Amiet den kreativen Akt als Zusammenspiel von Auge und Hand darstellt, entstand 1902 (Kat. 1902.02).²⁰⁸ Im Fokus steht diesmal das linke Auge; es ist weit geöffnet und aufgrund der Dreiviertelansicht dem Betrachter frontal zugewandt. Das Auge ist von einem grünen Schatten umgeben, was die Aufmerksamkeit zusätzlich auf den Blick lenkt. Dieser wirkt konzentriert und fixierend, geht jedoch gleichsam durch den Betrachter hindurch. In der linken unteren Bildecke sind Hände und Arbeitsutensilien dargestellt. Von dort schafft Amiet eine farbliche Verbindung zum Auge: Grüne Schraffuren und Pinselstriche führen diagonal von der Hand über die Halsschleife dorthin. Trotz dieser Verbindung liegt der Akzent hier ebenfalls auf dem Blick, da die Hände durch ihre Position und ihre skizzenhafte Darstellung eher eine marginale Rolle spielen. Die Inszenierung des Auges als Sinnbild für die optische Begabung des Malers kann auch als Bekenntnis zum Glauben an die Möglichkeit eines ‚reinen Sehens‘ gewertet werden, das weniger auf das Erkennen von

²⁰⁷ Amiet verwendete diese Metapher gegenüber Giacometti. Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 07.10.1893, in: Radlach 2000, Brief Nr. 61, S. 145.

²⁰⁸ Das Selbstbildnis (Kat. 1902.02) wird auch in Kapitel 5.1 besprochen, da es unter Hodlers Einfluss steht.

Dingen als auf das Registrieren von Farbempfindungen ausgerichtet ist.²⁰⁹ Auch für Oscar Miller steht eine Art „ursprünglicher Sehfähigkeit“²¹⁰, die einen visuellen Sinnesindruck unvoreingenommen aufnimmt, am Anfang von Amiets künstlerischem Schaffen: „Er arbeitet ausschliesslich mit dem Auge und erfasst die Dinge rein nur in der *sichtbaren* Bedeutung ihrer *dekorativen*, ihrer *schmückenden* Werte.“²¹¹

Im *Selbstbildnis grau-blau* (Kat. 1920.02), das um 1920 entstanden ist, versinnbildlicht das Auge gleichermassen die „Intelligenz der Beobachtung“²¹². Anders als im Beispiel aus dem Jahre 1902 ist hier der Malgestus durch den am unteren Bildrand gerade noch sichtbaren erhobenen Oberarm und die dahinter erkennbare Palette lediglich angedeutet. Im Zentrum steht wiederum das weit geöffnete linke Auge, um welches ein dunkler Schatten liegt, während das rechte Auge von einer grauen Farbschicht verdeckt wird. Die Gesichtszüge sind durch schwarze und graue Umrisslinien und durch den fleckigen Farbauftrag kantig und grob wiedergegeben, ein Eindruck, der durch die pastose und raue Oberflächengestaltung noch verstärkt wird. Die unregelmässig gemalte schwarze Iris trägt ebenfalls zu einem düsteren, fast diabolischen Ausdruck bei. Es scheint, als konzentrierte sich die ganze Energie des Künstlers in diesem Auge.

Auch im bereits in Kapitel 3.3 besprochenen Selbstporträt von 1925 (Kat. 1925.01) rückt Amiet das künstlerische Auge in den Mittelpunkt. Das Gesicht ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben, womit das linke Auge in der Frontalebene liegt und den Betrachter direkt fixiert. Es ist Träger des Blickes und damit Brennpunkt des Porträts. Zusätzlich wird es durch seine formale Gestaltung akzentuiert: durch den starken Kontrast von dunkler Iris und Augenweiss und die rautenförmige Orbita. Die Hände der Figur sind in der linken, unteren Bildecke nur summarisch wiedergegeben, Pinsel und Palette verweisen allerdings eindeutig auf ihre Tätigkeit. Inszeniert ist hier jedoch nicht der Malvorgang, vielmehr stehen die Malpause und das genaue Beobachten im

²⁰⁹ Die Vorstellung, dass der Künstler mit besonderen optischen Fähigkeiten ausgestattet sei und es eine spezifisch künstlerische Wahrnehmung gebe, hat ihre Wurzeln im frühen 19. Jahrhundert. Damals kam es zu einem grundlegend neuen Verständnis des Sehvorgangs. Im Unterschied zum 17. und 18. Jahrhundert wurde erkannt, dass das Sehen nicht nur von äusseren Einflüssen und Reizen abhängt, sondern vielmehr eine individuelle und autonome Erfahrung darstellt. Entscheidend für die Neubewertung der visuellen Erfahrung war die Entdeckung, dass die physiologischen und anatomischen Bedingungen des Körpers den Wahrnehmungsvorgang prägen. Man kam zur Einsicht, dass jede optische Wahrnehmung einen subjektiven Aspekt besitzt, der für die Seherfahrung entscheidend ist. Das Sehen wurde dadurch neu definiert: Die visuelle Wahrnehmung der Welt wurde nicht länger nur als ein Abbildungsverhältnis begriffen, sondern als Vorgang, in dem das Subjekt den Wahrnehmungsprozess mitkonstituiert. Siehe Crary 1996, S. 75–87.

²¹⁰ Crary 1996, S. 100.

²¹¹ Miller 1904/II, S. 78 (Kursiv im Original).

²¹² Boehm verwendet diesen Begriff in der Beschreibung des Selbstbildnisses Alberto Giacomettis von 1921 (siehe Anm. 223). Boehm 2006, S. 252.

Vordergrund. Das Auge verkörpert auch hier Amiets Beobachtungsgabe, die besondere Fähigkeit, in der sich seine kreative Kraft bündelt. Die Vorstellung, die Hermann Hesse mit den Worten: „Sein Blick schafft die Welt um“²¹³ beschreibt, scheint in diesem Selbstporträt buchstäblich umgesetzt.

In anderen Selbstbildnissen Amiets wird dagegen allein der Blick inszeniert. Ohne Anspielung auf den Malprozess und ohne Vorführen der Malwerkzeuge weist dieser den Porträtierten als Maler und „Augenseele“²¹⁴ aus. Als entsprechendes Beispiel ist das *Selbstbildnis mit grünem Hemd* aus dem Jahre 1932 (Kat. 1932.03) zu nennen. Hier schwebt Amiets Kopf in Dreiviertelansicht frei vor einem aus nuancierten Gelb- und Blautönen aufgebauten Hintergrund. Das weit geöffnete Auge auf der senkrechten Mittellinie des Gemäldes bildet den Brennpunkt. Die Braue ist stark hochgezogen, so dass sich darüber mehrere tiefe Falten bilden. Der fast kreisförmige Schatten um das Auge herum führt wie ein Trichter in die Tiefe und scheint den Blick in der schwarzen, unnatürlich geformten Iris zu bündeln.

Das *Selbstbildnis mit Hut* (1933.02) zeigt die Figur des Künstlers ebenfalls in Dreiviertelansicht. Der fliederfarbene Hut verleiht dem Kopf optisch mehr Gewicht. Ein weiteres Mal steht das linke Auge im Fokus, während das rechte ganz im Schatten verschwindet. Über die linke Orbita legt sich ein brauner Schatten, als läge das Auge in einer Höhle. Das Auge selbst ist fast schwarz, nur schwache Lichtreflexe deuten dessen Form an. Der Schatten verbirgt und betont das Auge gleichzeitig und setzt es auch hier als thematischen Schwerpunkt in Szene.

In der Kunstgeschichte finden sich viele Vorläufer für die Inszenierung des Auges als Signum des Malers.²¹⁵ Das Sinnesorgan ist hierbei jeweils in so auffälliger und prägnanter Weise betont, dass es Zeichencharakter hat, wobei der starre Blick als selbst-reflexiver Blick in den Spiegel zu deuten ist.²¹⁶ So kann beispielsweise der undefinierbare Blick Cézannes in seinem *Selbstbildnis mit weißem Turban*²¹⁷ als „schiere optische

²¹³ Hesse 1919, S. 4.

²¹⁴ Blass 1928, S. 48.

²¹⁵ Raupp zeigt auf, dass „die Auszeichnung des Künstlers im Bildnis durch einen besonders intensiven Blick“ in den niederländischen Künstlerbildnissen bereits im 16. Jahrhundert sehr verbreitet war. Die Betonung des Blickes deutet Raupp als Hinweis auf den geistesbegabten Menschen sowie auf die von der visuellen Wahrnehmung bestimmte Tätigkeit des Malers. Raupp 1984, S. 120–121.

²¹⁶ Der starre Blick ist laut Boehm darauf zurückzuführen, dass der Maler sozusagen blind sein Sehen ins beobachtete und dargestellte Porträt einsetzen muss. Es könne dabei eine Überprägnanz entstehen, in der sich die Absicht der Selbstdarstellung verrate. Boehm 1985, S. 232.

²¹⁷ Paul Cézanne: *Selbstbildnis mit weißem Turban*, 1881/82, Öl auf Leinwand, 55,4 x 46 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

Aufmerksamkeit“ und das Selbstbildnis damit als „programmatisches Bekenntnis zu einem reinen Sehen“ gewertet werden.²¹⁸ Zuweilen wird das Auge auch als *pars pro toto* für den Künstler gelesen.²¹⁹ Einige Interpretationen zu Jan van Eycks Porträt *Der Mann mit dem rotem Turban*²²⁰ begreifen den scharfen, forschenden Blick sogar als eigentliches Argument für eine Selbstdarstellung:²²¹ van Eyck offenbare seine Identität durch die Inszenierung des Auges in Verbindung mit der Inschrift *ALS ICH CAN* auf dem Bilderrahmen.²²²

Auch die Variationen von Amiets Künstlerbildnissen, in denen sich die Themen von Sehen und Malen verflechten, ist ein in der Kunst häufig vorkommendes Motiv. Ein Beispiel dafür – Amiet dürfte es gekannt haben – stammt von seinem Patensohn Alberto Giacometti. Dieser inszeniert in seinem Selbstbildnis von 1921²²³ den Moment, „in dem das genaue Sehen mit der angemessenen Körperaktion zusammenfindet“.²²⁴ Auch Manet verbindet im Selbstporträt von 1879²²⁵ Pinsel, Palette und Blick, „Begriffe, deren Zusammentreffen die Geburt der Malerei bedeuten“,²²⁶ und thematisiert damit gleichermaßen die Einheit von Sehen und Darstellen. Als weiteres, viel älteres Beispiel ist das Selbstporträt von Hans Holbein d. J.²²⁷ zu nennen, wo die intensive Inszenierung des Blickes in Verbindung mit der malenden Hand ebenfalls die Deutung zulässt, dass für Holbein „Sehen und Darstellen unmittelbar zusammengehören“.²²⁸

Neben diesen zahlreichen Vorbildern war es vermutlich vor allem Amiets eigene Kunstauffassung, die ihn dazu bewogen hatte, das Motiv in seinen Selbstporträts aufzunehmen, denn für ihn war, wie bereits geschildert, das Sehen stets wichtigster Ausgangspunkt für die künstlerische Arbeit. Dieses grundlegende und prägende Kunstverständnis entwickelte sich während seines Aufenthaltes in Pont-Aven. Wie seine

²¹⁸ Kaschek 2005, S. 134.

²¹⁹ Im 19. Jahrhundert wurde teilweise sogar die Auffassung vertreten, die Kunst liege allein im Sehen. Im *Allgemeinen Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte* (erschienen 1827–29) erklärte Wilhelm Traugott Krug: „Die ganze bildende Kunst beruht demnach ausschliesslich auf diesem Sinne“, zit. n. Schmidt-Burkhardt 1992, S. 2.

²²⁰ Jan Van Eyck: *Der Mann mit dem rotem Turban*, 1433, Öl auf Eichenholz, 26 x 19 cm (mit Originalrahmen 33,1 x 25,9 cm), National Gallery, London.

²²¹ Siehe dazu Dhanens 1980, S. 188.

²²² Gludovatz 2005, S. 34.

²²³ Alberto Giacometti: *Selbstbildnis*, 1921, Öl auf Leinwand, 82,5 x 72 cm, Alberto-Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zürich.

²²⁴ Boehm 2006, S. 252.

²²⁵ Eduard Manet: *Selbstporträt*, 1879, Öl auf Leinwand, 83 x 67 cm, Sammlung Loeb, New York.

²²⁶ Stoichita 2005, S. 132.

²²⁷ Hans Holbein d. J.: *Selbstbildnis*, 1542, Harztempera auf Eichenholz, Durchmesser 10,5 cm, Clowes Fund Collection, Museum of Art Indianapolis.

²²⁸ Müller 2005.

Briefe an Giovanni Giacometti belegen, veränderte die Erkenntnis, dass die optische Wahrnehmung subjektiv und emotional geprägt ist, Amiets Einstellung zur Malerei grundlegend. Davon zeugen auch die Zeilen vom 14. November 1892:

„Mein Lieber, um ein Kunstwerk zu schaffen, genügt es nicht, sich vor ein Motiv zu setzen und es so wirklichkeitsgetreu wie möglich mit allen Details zu kopieren, nein, man muss den Eindruck wiedergeben, den das Motiv in Dir hervorgerufen hat.“²²⁹

So tauchte 1892 und 1893 in den Briefen an den Freund auch immer wieder der Gedanke auf, das Sehen müsse von allem Wissen und Erlerntem gereinigt werden.²³⁰ Ebenso zeugen Amiets Werke aus besagter Zeit „von einem grundsätzlichen Wandel des Sehens und Erfassens“. ²³¹ Noch 50 Jahre später plädierte er für einen von Konventionen befreiten Blick, der ganz dem eigenen Empfinden verpflichtet sei, und bekräftigte, was ihm auch als Lehrer stets ein Anliegen war: seinen Schülern die Augen für das „unvoreingenommene Sehen“ zu öffnen.²³²

Neben den schriftlichen und mündlichen Äusserungen beleuchtet auch die Gruppe dieser Künstlerporträts Amiets Selbstverständnis als Künstler; mit der Betonung der optischen Wahrnehmung als privilegierter Sinn des Malers stellt sich Amiet in die Tradition von Impressionismus beziehungsweise Neoimpressionismus.

3.5 Spiegel-Bilder

Eine weitere interessante Form des Künstlerporträts ist das Selbstbildnis als Spiegelbild. Amiet hat mehrere Versionen dieses Typus geschaffen, worin er sich selbst als gemaltes Spiegelbild, also als Bild im Bild wiedergibt – mit einer Ausnahme, wo der Spiegel als Attribut im Bild integriert ist.

²²⁹ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, Pont-Aven, 14.11.1892, in: Radlach 2000, Brief Nr. 54, S. 117. Dieses Verständnis von Malerei deckt sich mit dem berühmten Leitsatz Paul Cézannes, der allerdings erst 1904 von Emile Bernard schriftlich festgehalten wurde: „Nach der Natur malen bedeutet nicht den Gegenstand kopieren, es bedeutet seine Empfindungen verwirklichen“, zit. n. Doran 1982, S. 54. Amiet erinnerte sich daran, in Pont-Aven mit Bernard über Cézanne gesprochen zu haben. Man darf also annehmen, dass er über Bernard mit Cézannes Kunstverständnis in Berührung gekommen war. Amiet 1946.

²³⁰ Siehe Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 14.11.1892, in: Radlach 2000, Brief Nr. 54 und Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 07.10.1893, in: Radlach 2000, Brief Nr. 61.

²³¹ Vögele 2005, S. 36.

²³² Amiet 1943/IV, S. 57.

Als entscheidende Besonderheit kann das Selbstporträt nur reflexiv oder indirekt mithilfe eines Spiegels (oder einer Fotografie) erzeugt werden. Der Entstehungsprozess des Gemäldes mittels einer Spiegelung kann dabei im Selbstbildnis verschleiert oder offen gelegt werden. In den meisten Selbstbildnissen wird der Vorgang der Bilderzeugung eliminiert. Dabei ist eine einfache Übersetzung des Spiegelbildes in Malerei ohne einen gewissen Grad an Abstraktion nicht möglich: „Will der Künstler den Vorgang der Spiegelung nicht gegenwärtig halten, muss er die Seitenverkehrung und den Blick im Werk verändern.“²³³ Es lassen sich auch Zwischenstufen feststellen, in denen der Prozess der Bilderzeugung nicht konsequent getilgt wurde und das Medium des Spiegels indirekt im Bild präsent bleibt. Letzteres trifft auf viele Selbstbildnisse Amiets zu.

Im vorliegenden Kapitel geht es jedoch um Selbstdarstellungen, die bewusst als Spiegelbilder inszeniert sind. Auch hierfür kennt die Kunstgeschichte zahlreiche Beispiele. Einige dieser Selbstporträts thematisieren die optischen Effekte des Spiegels. Somit schwingt in ihnen die Symbolik des Spiegels als Instrument der Selbsterkenntnis und Attribut der Wahrheit mit, genauso wie auch das spannungsvolle Verhältnis zwischen Fremd- und Selbstwahrnehmung implizit zum Ausdruck kommt. Der gemalte Spiegel steht für die brüchige Äquivalenz zwischen äusserer Erscheinung und individueller Persönlichkeit. Als einzigartiges Beispiel dafür ist Parmigianinos berühmtes Selbstbildnis²³⁴ zu nennen, in dem der Maler sein Abbild virtuos in die Krümmung eines Konvexspiegels einpasst.²³⁵ So wird der gemalte Spiegel zum Selbstporträt. Auch Lucian Freud²³⁶ stellt sich in Form eines Spiegelreflexes dar und setzt dabei „die Erkenntnis, dass der Spiegel die Figuren leicht verformt, exakt um“.²³⁷

Andere Selbstbildnisse integrieren den Spiegel sichtbar in die Darstellung und machen damit ganz offenkundig die „essentielle Funktion des Spiegel(n)s als Voraussetzung des Bilde(n)s zum Thema“.²³⁸ Es entsteht ein „Bild des Machens“²³⁹, in dem der Maler seine

²³³ Pfisterer/von Rosen 2005, S. 17.

²³⁴ Parmigianino: *Selbstbildnis*, um 1523, Öl auf Holz, Durchmesser 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

²³⁵ Siehe dazu auch Boehm 1997, S. 29.

²³⁶ Lucian Freud: *Man's head (self-portrait I)*, 1963, Öl auf Leinwand, 53,3 x 50,8 cm, Whitworth Art Gallery, Manchester.

²³⁷ Calabrese 2006, S. 174.

²³⁸ Pfisterer/von Rosen 2005, S. 17.

²³⁹ Stoichita 1998, S. 265.

Tätigkeit darstellt. Als Beispiel sei das Selbstporträt von Johannes Gump²⁴⁰ genannt, das die Situation der Selbstdarstellung auf originelle Weise erfasst. In einem Tondo vereint Gump drei Porträts: Er selbst zeigt sich in Rückenansicht, während er nach links auf sein Spiegelbild blickt und an einem rechts von ihm stehenden Selbstbildnis arbeitet. Das dreifache Selbstporträt von Norman Rockwell²⁴¹ enthält einige Übereinstimmungen mit Gumps Werk: Es arrangiert Künstler, Spiegel und Selbstporträt in derselben Konstellation. Auch von Giovanni Girolamo Savoldo ist ein Selbstbildnis²⁴² erhalten, auf dem der Künstler mithilfe zweier Spiegel mehrere Ansichten seiner Person im gleichen Bild festhält und damit zugleich den Vorgang des Malens reflektiert.

Nebst der konkreten Thematisierung des Entstehungsprozesses eines Selbstporträts führt der Einbezug des Spiegels auch zu einer „Vervielfachung der Darstellungsebenen im Bild“²⁴³ und erweitert damit den Bildraum. Als Bild im Bild zeigt der Spiegel die Person und das Gesamtbild die Gesamtkonstellation. Beispiele dafür sind Toulouse-Lautrecs *Selbstporträt vor dem Spiegel*²⁴⁴ sowie Bonnards *Selbstporträt vor dem Badezimmerspiegel*²⁴⁵, wo jeweils im Spiegel die Person zu sehen ist und davor verschiedene kleine Gegenstände abgebildet sind.

Eine weitere Möglichkeit ist die Erweiterung der Selbstdarstellung zum Doppelporträt, wobei das Spiegelbild des Malers und das Porträt einer anderen Person kombiniert werden. Damit bleibt der Maler als Schöpfer des Porträts erkennbar: Der Spiegel zeigt das Selbstbildnis des Malers, während sich auf dem Porträtbild das gesamte Arrangement offenbart. Ein Beispiel dafür ist Salvador Dalís Gemälde *Dali von hinten, Gala von hinten malend, die von sechs virtuellen, sich vorübergehend in sechs echten Spiegeln widerspiegelnden Hornhäuten verewigt wird*²⁴⁶.

²⁴⁰ Johannes Gump: *Selbstbildnis mit Spiegel und Staffelei*, 1646, Öl auf Leinwand, 88,5 x 89 cm, Selbstporträtgalerie, Uffizien, Florenz.

²⁴¹ Norman Rockwell: *Triple Autoportrait*, 1960, Öl auf Leinwand, 114,2 x 88,8 cm, Norman Rockwell Museum, Stockbridge, Massachusetts.

²⁴² Giovanni Girolamo Savoldo: *Selbstbildnis*, undatiert, Öl auf Leinwand, 91 x 123 cm, Louvre, Paris.

²⁴³ Stoichita 1998, S. 252.

²⁴⁴ Henri de Toulouse-Lautrec: *Selbstporträt vor dem Spiegel*, 1880, Öl auf Karton, 40,3 x 32,4 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

²⁴⁵ Pierre Bonnard: *Selbstporträt vor dem Badezimmerspiegel*, 1935, Öl auf Leinwand, 73 x 51 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

²⁴⁶ Salvador Dalí: *Dali von hinten, Gala von hinten malend, die von sechs virtuellen, sich vorübergehend in sechs echten Spiegeln widerspiegelnden Hornhäuten verewigt wird*, 1973, Öl auf Leinwand, 60,5 x 60,5 cm, Fundació Gala e Salvador Dalí, Figueras.

Die Form des Doppelporträts, in dem das Spiegelbild des Malers in ein Porträt integriert wird, nahm Amiet zweimal auf. In *Anna Amiet und der Maler* (Kat. 1923.01)²⁴⁷ stellt er sich zusammen mit seiner Frau dar, die in frontaler Haltung im Vordergrund sitzt. Raffiniert bringt sich Amiet über einen hinter Anna stehenden Spiegel als Maler des Porträts ins Bild.²⁴⁸ Das Spiegelbild zeigt ihn vor der Staffelei. Sein Kopf ist leicht zur Seite und nach hinten geneigt, eine Haltung, die das genaue Schauen, das Taxieren und Vermessen des Modells zum Ausdruck bringt und der Figur Dynamik verleiht. Anna hingegen wirkt statisch und aufgrund des ausweichenden Blickes zurückhaltend und reserviert. Mit dieser Inszenierung lenkt die Figur im Hintergrund die Aufmerksamkeit auf sich und stellt den Künstler explizit als Porträt-maler dar.

Im zweiten Beispiel, dem *Doppelbildnis Edi Wolfensberger und Cuno Amiet* (Kat. 1940.01), kombiniert Amiet sein Spiegelbild auf unorthodoxe und leicht bizarre Weise mit dem Bildnis des Kunstfreundes und Galeristen²⁴⁹: Amiets Gesicht erscheint als Spiegelung im Glasrahmen des Gemäldes einer Obsternte²⁵⁰, das im Hintergrund von Wolfensbergers Porträt zu sehen ist. Dort ist sein Kopf als flüchtiger Spiegelreflex auf dem Arm der kräftigen Frau auf dem Obsternte-Bild zu sehen, was der Komposition etwas Groteskes verleiht – Baur bezeichnet diese gar als Witz.²⁵¹ Dennoch funktioniert das als Spiegelung eingebrachte Selbstporträt auch hier als eine Art Signatur, als Beleg für Amiets Urheberschaft.

Weit häufiger denn als Doppelbildnis malt sich Amiet alleine in Form eines Brustbildes, eines Hüftbildes oder einer Ganzfigur im Spiegel. Auf dem *Selbstporträt im Spiegel vor Atelierfenster* aus dem Jahre 1930 (Kat. 1930.01) reflektiert sich Amiets Brustbild in einem kleinen, quadratischen Spiegel. Dieser steht auf dem Sims vor dem Atelierfenster, dessen untere Hälfte von einer blau getupften Tüllgardine verdeckt wird. Darüber öffnet sich der Blick auf ein Hausdach und Bäume. Das riesige Fenster nimmt im Vergleich zum winzigen Spiegelbild viel Raum ein und gewinnt dadurch an Bedeutung, was der expressive, dynamische Pinselduktus und die kräftigen Farben noch

²⁴⁷ Leider ist das Bild nur als Schwarzweiss-Abbildung überliefert. Der heutige Standort ist unbekannt. Abb. in: Blass 1928, S. 40 und Weese 1928, S. 516.

²⁴⁸ Arthur Weese lobt das Doppelbildnis als geistreiche und maltechnisch kaum zu überbietende Lösung für die Darstellung räumlicher Tiefe. Weese 1928, S. 514.

²⁴⁹ Johann Edwin Wolfensberger gründete 1901 die Graphische Anstalt J. E. Wolfensberger und betrieb daneben einen Kunstsalon. Amiet liess dort seine Grafiken drucken und stellte im Kunstsalon aus.

²⁵⁰ Es handelt sich wahrscheinlich um das Gemälde *Sitzende Bäuerin mit Apfel*, undatiert, Öl auf Leinwand, 109,5 x 87 cm, Standort unbekannt (SIK Archivnr. 21667). 1920 verwendete Amiet das Gemälde vermutlich auch als Vorlage für ein Plakat der Ausstellung im Kunstsalon Wolfensberger, Zürich (SIK Archivnr. 61339).

²⁵¹ Baur 1943, S. 54.

verstärken. So kann das Fenster vielleicht als Sinnbild der Malerei Amiets gelesen werden. Damit würde der Künstler sein Spiegelbild und sich selbst in den Kontext seiner Malerei stellen.²⁵²

Im späteren *Selbstbildnis im Spiegel vor Atelierfenster* (Kat. 1951.01) verwendete Amiet denselben Spiegel und platzierte diesen ebenfalls vor das Atelierfenster. Hier wird Letzterem jedoch weniger Raum zugestanden, wodurch das Spiegelbild des Malers ins Zentrum des Bildes rückt. Dennoch ist das Fenster mit der feinen, weissen Gardine und dem Ausblick ins Grüne detailgetreu nachgezeichnet.

In beiden Beispielen spielt der Kontext, in dem der Spiegel steht, eine wichtige Rolle. In anderen Selbstdarstellungen hingegen steht der sich im Spiegel eröffnende Raum im Mittelpunkt. Im ganzfigurigen *Selbstbildnis im Spiegel* von 1928 (Kat. 1928.06) nimmt der Spiegel fast die ganze Leinwand ein und zeigt einen mit Bildern überfüllten Teil des Ateliers. Links vom Spiegelrahmen ist ein schmaler Streifen brauner Wand sichtbar, an der Anna Amiets Porträt hängt. Die Figur ist darauf im Profil und dem Spiegel zugewandt abgebildet. Das Nebeneinander von flächigem Wandstreifen und räumlicher Tiefe suggerierendem Spiegel erzeugt den Effekt eines erweiterten Raumes. Die Betrachterperspektive deckt sich dabei mit derjenigen des Malers: Vor sich sieht er die Wand mit Annas Porträt und dem Spiegel, während Letzterer den Raum hinter ihm eröffnet.

Die Künstlerfigur ist dem Spiegel frontal zugewandt und seitenverkehrt wiedergegeben. Auf dem rechten Unterarm liegt ein aufgeklappter Malkasten, dessen Deckel als Stütze für den Malkarton dient. Die linke Hand hält den erhobenen Pinsel, als würde sie gerade zum Malen ansetzen. Mittels Kombination von Spiegel, Blick und malender Hand enthüllt sich der Prozess der Selbstdarstellung.

Das sehr kleinformatige Bild weist einen pastosen Farbauftrag auf. Mit breitem Pinsel ist die Farbe fliessend in Streifen und Strichen aufgetragen. Raum und Figur sind schematisiert und skizzenhaft wiedergegeben. Der Malstil entspricht dem Eindruck, den die Szene erweckt: Stehend und mit dem Malkasten auf dem Arm bannte der Künstler sein Spiegelbild schnell und zügig auf Karton. Das Bild wirkt experimentierfreudig und spontan im Vergleich zu den zur gleichen Zeit entstandenen Selbstbildnissen, die eher konventionell erscheinen.

²⁵² Das Selbstbildnis vor dem Atelierfenster erinnert auch an Leon Battista Albertis berühmten Vergleich des Gemäldes mit einem Fenster.

Auch das Selbstbildnis *Der Maler im Spiegel* aus dem Jahre 1956 (Kat. 1956.02) zeigt eine Ganzfigur im Spiegel, verklammert jedoch den vor dem Spiegel sich eröffnende Raum noch enger mit demjenigen, den der Spiegel reflektiert. Hier ist der Spiegel mit dem goldenen Rahmen²⁵³ auf der Staffelei montiert. Links daneben sind kleine Gemälde zu sehen, auf der rechten Seite ist eine Türe abgebildet. An der rechten, oberen Ecke des Spiegelrahmens hängt als Trompe-l'œil ein Hut, der gleichzeitig die Trennung und Verbindung der beiden Darstellungsräume betont. Der Spiegel eröffnet den Blick auf einen Teil des Ateliers, der wie im Beispiel von 1928 mit zahlreichen Gemälden bestückt ist. Der Spiegel selbst wird durch die Platzierung auf der Staffelei zur Metapher für das Gemälde. Die darin sichtbare Figur Amiets, deren Gesichtszüge nur summarisch wiedergegeben sind, verkörpert mit den Berufsattributen Pinsel und Palette und den sie umgebenden Kunstwerken den Maler schlechthin.

Im Gemälde *Selbstbildnis mit Blumenstrauß im Atelierspiegel* von 1955 (Kat. 1955.06) porträtiert sich Amiet im selben grossen Spiegel, der auch hier auf einer Staffelei steht und an dessen rechter oberer Ecke wiederum der Hut hängt. Hier ist das Selbstporträt allerdings zugleich in ein Stillleben eingebettet.²⁵⁴ Im Vordergrund steht ein prachtvoller Blumenstrauß mit dekorativen roten Blüten, die bis weit über die Mitte des Spiegels reichen. Dabei verschwimmen die roten Blumen mit ihren Spiegelungen und verbinden Spiegelbild und Atelierraum. Im Spiegel ist zwischen zahlreichen Gemälden die kleine Gestalt Amiets sichtbar, die ganz in den Hintergrund rückt und zwischen den bunten Farbtupfen und -strichen fast verschwindet. Der Reichtum seiner Malerei steht hier im Fokus der Darstellung, darin eingebettet ist die kleine Gestalt des Malers.

Ein letztes Selbstbildnis von 1945 (Kat. 1945.03) sei erwähnt, das noch auf ganz andere und für Amiet einmalige Weise das Motiv des Spiegels ins Spiel bringt. Der Spiegel befindet sich hier – vom Betrachter aus gesehen – rechts hinter der Figur, dezent angedeutet in Form eines braunen Rahmens, innerhalb dessen der blau getupfte Hintergrund weitergeführt ist. Im Spiegel reflektiert sich also nicht die Figur, sondern nur deren unmittelbare Umgebung. Dennoch ist der Spiegel hier als diskrete Anspielung auf das selbstreflexive Moment in der Selbstdarstellung zu verstehen.

²⁵³ Der Spiegel ist auch auf einigen Fotografien des Ateliers sichtbar. Siehe Fotografien in: Zaugg 1985, S. 145, 151, 192.

²⁵⁴ Das Gemälde ist im Bildarchiv SIK-ISEA, Zürich, unter der Rubrik „Interieur“ mit dem Titel *Blumenstrauß vor Atelierspiegel* und mit dem Vermerk „Blumenstillleben“ dokumentiert (SIK Archivnr. 79926).

Ebenso subtil ist der Verweis auf den Malerberuf inszeniert: In der rechten unteren Ecke sind die Hände der Figur zu sehen, die mehrere Pinsel eng an den Körper gepresst halten. Als Bündel aus transparenten, vertikalen Strichen verschmelzen sie farblich beinahe mit der Kleidung und heben sich durch ihre Längsstruktur nur vage von dieser ab. Die Pinsel ziehen gerade aufgrund ihrer immatriellen Wirkung die Aufmerksamkeit auf sich und wecken Assoziationen an geheimnisvolle, mystische Instrumente. Ihr Anblick erinnert insofern an Werner Millers Beschreibung Amiets als „Zauberer“²⁵⁵ der Malerei.

Amiet inszeniert die Pinsel als Insignien der Malerei. Durch die leichte Kopfdrehung in Richtung Pinsel und Spiegel entsteht eine Dreieckskonstellation von Künstlerfigur, Pinseln und Spiegel, wodurch ein akzentuierter Selbstbezug geschaffen wird, der das Porträt als Selbstdarstellung auszeichnet. Zugleich verweist Amiet auf seine künstlerischen Wurzeln, indem er die im Frühwerk oft verwendete Technik des Divisionismus erstmals seit 1921 in einem Selbstporträt wieder aufgreift.

Die Haltung der Figur sowie die Darstellung in leichter Untersicht vermitteln Selbstbewusstsein. Dies steht jedoch in Kontrast zur Maltechnik: Der selbstsicheren Präsentation der Pinsel steht die leichte Unschärfe der malerischen Faktur gegenüber, in der die körperliche Präsenz der Figur schwindet.

In all diesen Spiegel-Bildern inszeniert sich Amiet als Selbstporträtmaler, nimmt sich jedoch bemerkenswerterweise in den meisten von ihnen als Individuum stark zurück. Somit steht hier, wie in vielen anderen Künstlerbildnissen Amiets, die Darstellung des Malers als Typus im Vordergrund. Durch die Einbettung der Figur in ein Interieurbild, ein Porträt oder Stilleben vermögen auch die Spiegel-Bilder eine zusätzliche Probe seines Könnens und seiner Kreativität zu vermitteln. Im Unterschied zu anderen Künstlerkollegen setzte sich Amiet jedoch in diesen Bildern weder mit wahrnehmungstheoretischen Fragen noch mit der Symbolik des Spiegels auseinander. Er interessierte sich allein für künstlerische Themen und Aufgaben, zu denen auch die Reflexion des Entstehungsprozesses eines Selbstporträts gehört.

Zum Schluss dieses Kapitels stellt sich die Frage, ob Amiet für seine Selbstdarstellungen ausschliesslich und grundsätzlich mit dem Spiegel gearbeitet hat. Vieles deutet darauf hin, dass er kaum auf Fotografien zurückgriff. Dafür spricht vor allem die Tatsache, dass in den meisten Selbstbildnissen das Medium des Spiegels indirekt

²⁵⁵ Miller 1948, S. 5 und 11.

präsent bleibt: So hält die Figur den Pinsel fast immer seitenverkehrt in der linken Hand²⁵⁶, und die Darstellung des Blickes entspricht demjenigen in den Spiegel. In gleichem Masse werden Atelierwand oder Gemälde im Hintergrund jeweils spiegelverkehrt wiedergegeben. Amiets eigener Bericht über das Malen eines Selbstporträts lässt dasselbe vermuten, denn er beschreibt darin sein Interesse für variierende Lichtverhältnisse und das facettenreiche Spiel der Farben und Formen, was sich nur am ‚lebenden Modell‘ im Spiegel beobachten lässt.²⁵⁷ Und nicht zuletzt belegt ein früher Brief Amiets an Oscar Miller, dass er die Fotografie als Vorlage für ein Porträt für ungeeignet hielt:

„Für die tausend Franken ist's schad. Denn es ist viel zu viel bezahlt für die gemalte Copie einer Photographie. Auch wenn die Copie von einem Hodler wäre. Ein Kunstwerk wird's ja nie.“²⁵⁸

Daraus lässt sich folgern, dass Amiet vermutlich auch in der Selbstporträtmalerei als vermittelnde Instanz den Spiegel gegenüber der Fotografie bevorzugte.²⁵⁹

3.6 Porträt vom Selbstporträt-Maler: Fotografien

Blättert man in dem von Zaugg herausgegebenen Fotoband über Amiet, wird deutlich, dass viele der Aufnahmen, die Amiet als Maler wie auch als geselligen Gastgeber oder jovialen Zeitgenossen porträtieren, inszeniert und arrangiert wirken. Ebenso wird klar, dass sich Amiet besonders gerne als Künstler in Szene gesetzt hat: im Atelier, mit Pinsel in der Hand, malend im Garten, vor der Staffelei, an Porträts und Landschaften arbeitend und dabei oftmals von Publikum umgeben. Auf einem Foto aus dem Jahre 1906/07 beispielsweise lässt sich Amiet in seinem ersten Oshwander Atelier ablichten, mit Pinsel und Palette zwischen seinen Bildern, die offensichtlich für den Fotografen um den Künstler herum aufgestellt worden sind.²⁶⁰ Zudem steht Amiet vor einem Hauptwerk aus jener Zeit, einer grossformatigen Fassung des Gemäldes *Die Wäsche*²⁶¹.

²⁵⁶ Gemäss Auskunft von Herrn Peter Thalmann war Amiet Rechtshänder. Gespräch vom 12.08.2005.

²⁵⁷ Amiet 1943/I.

²⁵⁸ Brief Cuno Amiet an Oscar Miller, 14.11.1899, Galerie Kornfeld, Bern.

²⁵⁹ Zaugg vermerkt, dass Amiet die Fotografie kaum als künstlerisches Hilfsmittel benutzte. Auch sei Amiets Interesse am Fotografieren nicht besonders gross gewesen. So soll er gemäss Zaugg bis in die 1930er Jahre selbst fotografiert, später jedoch ganz damit aufgehört haben. Zaugg 1985, S. 9.

²⁶⁰ *Im Atelier*, 1906/07, Fotografie, in: Zaugg 1985, S. 41.

²⁶¹ Zu den verschiedenen Fassungen des Gemäldes *Die Wäsche* siehe Kat. Bern 1999/2000, S. 188–197.

Auch eine Aufnahme von 1931²⁶² zeigt den Maler inmitten seiner Kunstwerke, diesmal jedoch in seinem späteren herrschaftlichen Atelier, lässig auf eine Staffelei gestützt und elegant gekleidet.

Daneben sind drei Fotografien dokumentiert, die Amiet explizit als Selbstporträtmaler in Szene setzen, was – nebst den vielen überlieferten Selbstbildnissen – bezeugt, dass dem Künstler diese Gattung durchaus wichtig war.

An seinem 60. Geburtstag am 28. März 1928 liess sich Amiet in seinem Atelier bei der Arbeit an einem Selbstporträt fotografieren (Abb. 2). Bei näherer Betrachtung wird die gewollte Inszenierung augenscheinlich: Auf der Staffelei ist das bereits vollendete und gerahmte Selbstbildnis aus dem Jahre 1922 (Kat. 1922.02)²⁶³ platziert. Die Geste, mit der Amiet den Pinsel in Richtung Leinwand ausstreckt, täuscht somit den Malprozess nur vor. Die Szene ist so aufgenommen, dass der Blick auf das frontale Selbstbildnis frei ist, während der Künstler nur seitlich in Rückenansicht zu sehen ist. Dies könnte darauf hindeuten, dass Amiet das Selbstporträt als repräsentativ betrachtete und es deshalb als authentisches Bild von sich präsentierte.

Während hier der Spiegel als Medium der Selbstdarstellung fehlt, ist er in den beiden späteren Fotografien in die Szene integriert. Die Fotografie von 1940/42²⁶⁴ (Abb. 3) zeigt eine Dreieckskonstellation von Spiegel, Leinwand und Maler. Auch diese Aufnahme wirkt bewusst inszeniert. Einerseits scheint das Gemälde ebenfalls bereits vollendet zu sein, andererseits verrät die Perspektive der Kamera eine durchdachte und arrangierte Komposition. Das Foto ist von einem erhöhten Standort aus so aufgenommen, dass zugleich drei verschiedene Ansichten Amiets zu sehen sind: der Maler, sein Spiegelbild und das gemalte Selbstbildnis. Die Fotografie reflektiert damit den Prozess der Selbstdarstellung und demonstriert gleichzeitig Amiets künstlerische Virtuosität. Im eleganten Sommeranzug sitzt der Maler im Garten, im Schatten eines Apfelbaumes und eines Sonnenschirmes. Die lockere, fast beiläufig wirkende Geste, mit der er die Farbe mit weit ausgestrecktem Arm auf die Leinwand tupft, den Pinsel ganz hinten am langen Schaft haltend, erweckt den Eindruck meisterhafter Leichtigkeit. Nicht von Mühsal und harter Arbeit erzählt das Foto, sondern von Freude und Vergnügen an der Malerei.

²⁶² Fotografie, 1931, in: Zaugg 1985, S. 160.

²⁶³ Siehe auch Kapitel 3.1.2.

²⁶⁴ Zaugg datiert die Fotografie auf 1940. Beim Selbstporträt auf der Staffelei handelt es sich jedoch um ein Selbstbildnis von 1942 (Kat. 1942. 01), weshalb die Fotografie vermutlich später entstanden ist. Siehe Zaugg 1985, S. 192.

Während in der Fotografie von 1928 das gemalte Selbstbildnis und in derjenigen von 1940/42 der Maler selbst im Zentrum steht, fokussiert der Fotograf im Jahre 1960 auf Amiets Spiegelbild (Abb. 4). Auch hier nimmt die Fotografie die Dreieckskonstellation der Selbstdarstellung auf: Maler, Spiegelbild und Leinwand, diesmal jedoch aus einer ganz anderen Perspektive. Sie zeigt den 92-jährigen Amiet in seinem Atelier, umgeben von Gemälden und in einer unscharfen Nahaufnahme in Rückenansicht. Über seine Schulter fällt der Blick auf den Spiegel, worin der Maler frontal reflektiert wird. Rechts davon steht das gemalte Selbstbildnis²⁶⁵ auf einer Staffelei. Mit ausgestrecktem Arm tupft Amiet den Pinsel blind aufs Bild, während er konzentriert in den Spiegel blickt.

Auffallend an der Inszenierung ist die Gegenüberstellung von Spiegelbild und gemaltem Bild, während Amiets Person nur in Rückenansicht wiedergegeben ist. Die Fotografie gibt also annähernd den Blickwinkel Amiets auf Spiegel und Bild wieder und lässt den Betrachter den Prozess von Beobachten und gleichzeitigem Malen nachempfinden. Zugleich erlaubt die Gegenüberstellung von Spiegelbild und Selbstbildnis, den Grad von Ähnlichkeit und Abstraktion zu erkennen und damit den Annäherungsprozess an das Modell beziehungsweise an das Spiegelbild nachzuvollziehen. So reflektiert diese Fotografie den Produktionsprozess.

²⁶⁵ Das Selbstporträt konnte nicht identifiziert und in der Folge nicht in den Katalog aufgenommen werden.

4 VERSCHENKT UND VERSCHICKT: DAS SELBSTPORTRÄT ALS FREUND-SCHAFTSGABE

Amiet verbreitete seine Selbstdarstellungen nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern auch im privaten Umfeld. Er verschenkte und verschickte sie im Sinne von Freundschaftsgaben im Familien- und Bekanntenkreis: als Präsente, Dankesbezeugungen oder Grussadressen in Form von Tafelbildern, Zeichnungen, Lithografien und Postkarten. Die jedem Selbstbildnis inhärente Memorialfunktion akzentuierte er dabei oft durch eine Widmung oder einen Begleittext. Einige dieser Selbstdarstellungen nehmen explizit auf ein mit dem Beschenkten geteiltes Erlebnis Bezug und werden dadurch zu ganz persönlichen Erinnerungsstücken.

Für den Besitzer haben Selbstbildnisse als Andenken an einen nahestehenden Menschen neben dem künstlerischen oftmals einen emotionalen Wert; sie vergegenwärtigen den Abwesenden im eigenen Lebensumfeld und erinnern an die Freundschaft. Es überrascht deshalb nicht, dass Sammler wie Richard Kisling, Oscar Miller, Gertrud Dübi-Müller, Josef Müller und Eduard Gerber, die mit Amiet freundschaftlich verbunden waren, alle mindestens ein Selbstporträt des Künstlers besaßen.²⁶⁶ Dieses wurde in der Wohnung respektvoll und in würdigem Rahmen präsentiert. So fand zum Beispiel das *Selbstbildnis malend* (Kat. 1918.02) einen prominenten Platz in Josef Müllers Esszimmer: Acht Gemälde Amiets waren dort zu einem quadratischen Arrangement zusammengestellt. In der linken oberen Ecke hing das Selbstporträt gegenüber einem Porträt Anna Amiets.²⁶⁷

Als Geschenk oder Gabe ist das Selbstbildnis mit einer Geste des Künstlers verbunden, die zumeist Wertschätzung, Sympathie oder Zuneigung zum Ausdruck bringen soll. Es wird dann zum Zeichen für eine persönliche Beziehung oder gar zum Zeugnis eines

²⁶⁶ Richard Kisling besass zwei Selbstbildnisse Amiets. Als er 1913 seine Privatsammlung von Werken Schweizer Künstler im Kunsthaus Zürich ausstellte, waren auch diese vertreten. Die Selbstporträts sind im Ausstellungskatalog aufgeführt unter: Nr. 23, *Selbstbildnis*, Oel, 1908 und Nr. 420, *Selbstbildnis*, Bleistift-Zeichnung, 1887. Kat. Zürich 1913, siehe auch Volkart 2008, S. 200–204. Gertrud Dübi-Müller besass mindestens ein Selbstporträt, das *Selbstbildnis grau-blau* aus dem Jahre 1920 (Kat. 1920.02), das sich heute im Kunstmuseum Solothurn befindet. In Josef Müllers Besitz befand sich das *Selbstbildnis malend* (Kat. 1918.02). Eduard Gerber konnte mehrere Selbstdarstellungen sein Eigen nennen, unter anderem das *Selbstbildnis in weissem Malerkittel* (Kat. 1922.01), das *Selbstbildnis mit Balken* (Kat. 1942.02) sowie das Selbstbildnis in Sgraffito-Technik (Kat. 1960.05). Siehe Killer/Rothenhäusler 1988, S. 52–99. Ebenso gehörten Oscar Miller mehrere Selbstporträts, wie zum Beispiel das *Selbstbildnis mit Apfel* (Kat. 1902.01). Siehe Kat. Solothurn 1998/I, S. 106–109.

²⁶⁷ *Esszimmer der Schanzmühle mit Gemälden von Cuno Amiet*, undatiert, Fotografie, in: Vitali/Gassner 1999, S. 18.

Freundschaftsbundes. Das Selbstbildnis eignet sich dafür besonders gut, da es „zugleich Eigenhändigkeit und Authentizität des Dargestellten“²⁶⁸ verkörpert.

Die Verwendung von Porträt und Selbstporträt als Freundschaftsgabe beruht, wie Marschke ausführt, auf der Vorstellung, *amicitia* und *memoria* – in Gestalt des Porträts – seien eng miteinander verbunden, denn Freundschaft wie Malerei hätten dieselbe Kraft, Abwesende zu vergegenwärtigen.²⁶⁹ Diese Vorstellung war bereits in der Antike verbreitet und fand besonders im humanistischen Freundschaftsideal der Renaissance ihren Ausdruck. Damals war es üblich, als Zeichen freundschaftlicher Gesinnung neben Briefen sein Porträt – und in Künstlerkreisen sein Selbstbildnis – auszutauschen.²⁷⁰

Für die Zeit nach der Renaissance existiert zum Thema Selbstporträt als Freundschaftsbild²⁷¹ beziehungsweise -gabe kaum Literatur. Als Ausnahme ist eine Publikation von Hess zu nennen, der sich anhand einiger Beispiele aus dem 17. und 18. Jahrhundert mit dem Thema befasst.²⁷² Vielleicht lässt sich daraus schliessen, dass für spätere Generationen derartige Freundschaftsgeschenke eher eine untergeordnete Rolle spielten. Dennoch sind einzelne Beispiele überliefert: So malte Poussin sein Selbstbildnis von 1650²⁷³ für den mit ihm freundschaftlich verbundenen Sammler Chantelou. Ein weiteres Beispiel stellt der Austausch von Selbstbildnissen zwischen Gauguin und van Gogh dar²⁷⁴: Gauguin malte für van Gogh das Selbstbildnis *Les Misérables*²⁷⁵. Im Gegenzug vermachte van Gogh sein Selbstbildnis von 1888²⁷⁶ Gauguin. Der Versuch, damit die Freundschaft zu festigen, blieb jedoch vergeblich.

Mit dem Selbstbildnis als Freundschaftsgabe griff Amiet also auf eine traditionelle Funktion des Selbstporträts zurück und erweckte sie varianten- und zahlreich zu neuem Leben. Neben den verschenkten Selbstporträts dienten auch die Selbstdarstellungen,

²⁶⁸ Hess 1999, S. 5.

²⁶⁹ Siehe dazu Marschke 1998, S. 253–279.

²⁷⁰ So haben sich zum Beispiel die beiden befreundeten Künstler Raffael und Francesco Francia gegenseitig ein Selbstbildnis geschenkt. Das Selbstbildnis von Francia ist jedoch nur literarisch überliefert. Siehe dazu Marschke 1998, S. 260–261.

²⁷¹ Hier wird der Begriff des Freundschaftsbildes für das Selbstbildnis als Gabe oder Geschenk verwendet. Lankheit hingegen bezieht den Begriff in seiner Publikation zum Freundschaftsbild der Romantik nur auf Doppel- oder Gruppenporträts, in denen die Beziehung der Dargestellten zum Ausdruck kommt. Lankheit 1952.

²⁷² Hess 1999, S. 4–5.

²⁷³ Nicolas Poussin: *Selbstbildnis*, 1650, Öl auf Leinwand, 98 x 74 cm, Louvre, Paris.

²⁷⁴ Siehe zum Austausch der Selbstbildnisse Kat. Chicago 2002, S. 147–155.

²⁷⁵ Paul Gauguin: *Selbstporträt, Vincent van Gogh gewidmet (Les Misérables)*, 1888, Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.

²⁷⁶ Vincent van Gogh: *Selbstbildnis, Paul Gauguin gewidmet (Bonze)*, 1888, Öl auf Leinwand 61 x 50 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge.

die auf Dankes- oder Neujahrsblättern und Postkarten²⁷⁷ verschickt wurden, der Freundschaftspflege. Ebenfalls zum Kreis der traditionellen Freundschaftsbilder zählen die Selbstbildnisse, mit denen sich Amiet in Alben verewigte. Der Brauch, sich in ein *album amicorum* oder ein sogenanntes Stammbuch einzutragen und damit eine Freundschaft zu besiegeln, geht bis ins 16. Jahrhundert zurück.²⁷⁸ Um 1800 entwickelte sich daraus das heute noch bekannte Poesiealbum.²⁷⁹

Leitend für Amiets Freundschaftsgaben waren vornehmlich persönliche Motive. Neben dem künstlerischen Aspekt hatten die verschenkten Bilder eine private oder gesellschaftliche Dimension und bestärkten Amiets Ruf, eine freundliche, grosszügige und umgängliche Persönlichkeit zu sein. Somit kommt ihnen eine gewisse soziale Funktion zu.

Diese Gruppe der Selbstdarstellungen lässt sich in drei Kategorien einteilen, die in den folgenden drei Unterkapiteln vorgestellt werden: Kapitel 4.1 geht den Selbstporträts nach, die Amiet als Erinnerungsbilder und Zeichen der Wertschätzung verschenkt hat. Kapitel 4.2 beschäftigt sich mit den Selbstdarstellungen auf Lithografien, die als Neujahrs- oder Dankesblätter an einen grösseren Kreis von Personen adressiert waren. Kapitel 4.3 schliesslich befasst sich mit Selbstporträts auf Postkarten und in Alben.

4.1 Persönliche Präsente

Aus der Zeit von 1927 bis 1960 sind insgesamt zehn Selbstdarstellungen bekannt, die Amiet nachweislich verschenkt hat. Davon sind sieben Selbstporträts eigens als Präsente zu einem bestimmten Anlass geschaffen worden. Im Gegensatz zu den meisten anderen Selbstbildnissen Amiets ist deren Entstehung damit jeweils auf einen fassbaren biografischen Referenzpunkt zurückführbar.

In den meisten dieser Selbstporträts richtet Amiet – im Unterschied zu vielen anderen seiner Selbstbildnisse – den Blick auf den Betrachter, womit das Bild im übertragenen Sinne in einen Dialog mit dem Beschenkten tritt. Das bestärkt seine Funktion als Stellvertreter und unterstreicht die Intention, die freundschaftliche Beziehung zu fördern.

²⁷⁷ Zum Motiv der Selbstdarstellung auf Künstlerpostkarten liegt bis anhin keine Studie vor, es sind lediglich Publikationen zu Künstlerpostkarten im Allgemeinen greifbar. Siehe z. B. Kat. Giessen 1972. Dort sind im Katalog mit 180 ausgestellten Postkarten nur drei Beispiele mit einem Selbstbildnis verzeichnet.

²⁷⁸ Siehe Marschke 1998, S. 279–281, Hess 1999, S. 5.

²⁷⁹ Siehe dazu Kurras 2006.

Das Geburtstagsgeschenk an seine Frau (Kat. 1943.03) mit der rückseitigen Widmung „Meinem lieben / Aenni / zum Antritt / seines siebenzigsten / Altersjahres / 15. Mai 1943 / CA“ erhält aufgrund des kleinen Formats sowie des verschatteten Gesichts und der verschwommenen Züge einen privaten, fast intimen Charakter. Das fragile Material Papier sowie der lasierende Farbauftrag verstärken diese Wirkung.

Auf dem 1943 an den Künstlerkollegen Burkhard Mangold²⁸⁰ verschenkten Selbstbildnis (Kat. 1943.04) steht unterhalb der Zeichnung folgender Vers mit Glückwunsch: „Was! Auch schon siebzig! Fluch der schnellen Zeit da / doch der Weg zur Kunst so weit. So weit. CA 43.“ Somit legt sich Amiet den jovialen Spruch, der Vertrautheit andeutet, selbst in den leicht geöffneten Mund.

Explizit als Stellvertreter überbringt ein Selbstbildnis von 1947 (Kat. 1947.02) die rückseitig formulierten Geburtstagswünsche:

„Da ich selber nicht kommen / kann / komm ich halt als gemalter Mann /
dem Freund die Verehrung zu / bringen das / Hoch lebe er noch manches /
Jahr / Oschwand A. & C. Amiet / 18. Febr. 47.“

Auf der Vorderseite sucht die Figur Amiets, die als frontales Brustbild wiedergegeben ist, mit dem Blick Kontakt zum Beschenkten. Das kleine Format und die skizzenhafte Malweise geben auch diesem Selbstbildnis privaten Charakter. Der rote Hintergrund sowie die rote Fliege wirken festlich und verleihen dem Dargestellten einen warmen, freundlichen Ausdruck.

Ein anderer Bekannter wurde 1950 ebenfalls mit einem Selbstporträt (Kat. 1950.06)²⁸¹ zum Geburtstag überrascht. Das Bild trägt auf der Rückseite die Widmung: „Unserem lieben Dr. Max Knuchel zum Geburtstag / 1950 / Amiets.“ Im Gegensatz zur förmlichen Wortwahl scheint durch die expressive Malerei ein emotionales Moment auf. Leuchtende Farben und flimmernde Lichtreflexe vermitteln den Eindruck von Sonnenlicht. Die Gesichtsm Merkmale lösen sich in der Textur der pastosen Farbtupfen und -striche auf. Bei diesem Porträt geht es somit weniger um eine Erinnerung an Amiets konkrete Physiognomie, vielmehr bewahrt es als Kunstwerk das Andenken an den Maler.

²⁸⁰ Der Name des Empfängers ist weder auf der Rück- noch auf der Vorderseite vermerkt. Gemäss Bildarchiv SIK-ISEA, Zürich, handelt es sich um den Basler Maler, Grafiker und Glasmaler Burkhard Mangold (1873–1950). Dieser gilt als Pionier der Schweizer Plakatkunst. Wie Amiet hat er eng mit der Graphischen Anstalt J. E. Wolfensberger in Zürich zusammengearbeitet.

²⁸¹ Siehe dazu auch Kapitel 5.2 und 5.4.

Auch das zehn Jahre später verschenkte Selbstbildnis (Kat. 1960.04)²⁸² gibt Amiets Aussehen nicht naturalistisch wieder. Die Farben, der expressive und rhythmische Pinselduktus sowie die Skizzenhaftigkeit sprechen indessen von einer im hohen Alter weiterhin ungebrochenen Kreativität des Künstlers. Entstanden ist das Bildnis als Andenken an einen bestimmten Anlass, wie die Widmung auf der Rückseite verrät: „Zur / Erinnerung / an den / Besuch / am / 10. September / 1960 / auf der Oschwand / mit den Ehepaaren [...]“. Als Zeichen der Wertschätzung und Dankbarkeit ging die Freundschaftsgabe an eines der Paare.

Das *Selbstbildnis mit offenem Hemd* von 1933 (Kat. 1933.01) mit dem über Amiets rechter Schulter eingeschriebenen Datum: „14. Aug. 1933“ lässt zusammen mit der offen dargestellten Emotionalität den Schluss zu, dass sich das Bild auf ein ganz konkretes persönliches Erlebnis bezieht: Peter Thalmann, der damals 7-jährige Sohn von Amiets Adoptivtochter, hatte 1933 die Sommerferien bei seinem Grossvater verbracht; über Peters Abreise am 14. August waren beide unglücklich.²⁸³

Der in den anderen Selbstbildnissen der 1920er bis 1940er Jahre stets auf Contenance und Würde bedachte Künstler scheint in diesem Selbstbildnis seinen Schmerz über den Abschied in Szene zu setzen. Die symmetrische und frontale Anlage des Porträts gerät durch eine leichte Neigung des Körpers nach rechts aus dem Gleichgewicht. Durch die hängenden Schultern und den nachlässig offenstehenden Hemdkragen, der den Hals entblösst, kommen in einer für Amiets Selbstbildnisse ungewöhnlichen Deutlichkeit die schmerzhaften Gefühle zum Ausdruck. Um Augen und Mund liegt ein melancholischer Zug, und die rötliche Gesichtsfarbe assoziiert innere Aufruhr. Auch in der Malweise, durch die gezackte, schraffierende Faktur teilt sich Emotionalität mit. Mit dem frontal angelegten Selbstbild konfrontiert Amiet den Betrachter – genauso wie sich selbst im Spiegel – mit seiner Traurigkeit. Der durchdringende Blick sucht den Dialog. Das Selbstbildnis inszeniert eine verletzte Seite des Künstlers und stellt damit ein ungewöhnliches Bild dar, ein privates Erinnerungsstück, das die emotionale Bindung zwischen Grossvater und Enkel thematisiert. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb hat Amiet das *Selbstbildnis mit offenem Hemd* 1934 an der Biennale in Venedig ausgestellt.²⁸⁴

²⁸² Siehe dazu auch Kapitel 5.2 und 6.3.

²⁸³ Gemäss mündlicher Auskunft von Peter Thalmann, Gespräch vom 12.08.2005.

²⁸⁴ Auf der Rückseite des Spannrahmens ist eine Etikette der XIX. Biennale Venedig, 1934, angebracht.

1942 übergab Amiet das Porträt seinem Enkel als Erinnerung an das gemeinsame Erlebnis. Auf der Rückseite vermerkte er den damaligen Anlass für das Geschenk: „Meinem lieben Peter zur Confirmation – den 3. April 1942 – / von seinem Götti / CA.“

Vier weitere von Amiet verschenkte Selbstdarstellungen sind bekannt, die jedoch keine persönliche Widmung tragen.

Die näheren Umstände für die Schenkung des Gemäldes *Selbstbildnis in gelber Jacke* (Kat. 1957.03) sind durch die Besitzerin und Beschenkte mündlich überliefert²⁸⁵: Die Handweberin Therese Oppliger hatte nach einem Besuch bei Amiet als Dankesgeschenk für die Gastfreundschaft einen gelben Wollstoff für den Künstler gewoben. Amiet liess sich daraus eine Jacke schneiden, malte sich in ebendieser Jacke und schickte das Selbstbildnis der Handweberin als Gegengabe. Darauf stellt sich Amiet mit Pinsel und Palette in seinem Atelier dar, und zwar als Hüftbild, wodurch die Jacke besonders gut zur Geltung kommt. Der differenzierte, vielschichtige Farbauftrag hebt die Materialität der Jacke hervor: Netzartige Pinselstriche verleihen ihr eine stoffliche Textur, und goldene Lichtreflexe sowie lasierende Farbschichten geben ihr einen feinen, edlen Glanz. Die Spuren des Pinsels verweisen auf Hand und Handwerk und schaffen eine Analogie zwischen Malerei und handgewobenem Textil. Damit stellt Amiet der Kostbarkeit des Gewebes die Kostbarkeit seiner Malerei gegenüber. Gleichzeitig kommt durch die sorgfältige und subtile malerische Wiedergabe des Stoffes Amiets Respekt und Wertschätzung zum Ausdruck.

Während das *Selbstbildnis in gelber Jacke* ausdrücklich als Gegengabe für Oppligers Stoff entstanden war, wurden die nächsten beiden Beispiele nicht eigens für die beschenkten Personen geschaffen. Seiner Pflegetochter Mineli von Ballmoos übergab Amiet im Jahre 1928 zum 23. Geburtstag ein mit Bleistift gezeichnetes Selbstbildnis (Kat. 1927.02)²⁸⁶. Neben der fehlenden Widmung spricht auch die Datierung auf 1927 dafür, dass das Bild nicht speziell zu diesem Anlass geschaffen wurde. Das naturalistisch ausformulierte Porträt wirkt sachlich und emotionslos. Der Blick geht am Betrachter vorbei. Als Erinnerungsbild weist es somit einen weniger persönlichen Charakter auf als die bisherigen Beispiele.

²⁸⁵ Gespräch mit Therese Oppliger vom 26.02.2008.

²⁸⁶ Auf der Rückseite ist mit Bleistift der Name der Beschenkten sowie Zweck und Jahr der Schenkung notiert: „Mineli / Geb. 1928.“

Dasselbe gilt für das Selbstbildnis (Kat. 1944.06)²⁸⁷, das Amiet der Tochter seines Pflegesohnes Bruno Hesse, ebenfalls ohne persönliche Widmung, als Konfirmationsgeschenk vermacht hatte. Das lässt vermuten, dass das Bild wohl ebenfalls erst nachträglich von Amiet als Geschenk ausgewählt worden war.

Das kleinformatige *Selbstbildnis mit Weinglas* (Kat. 1943.02) hingegen ist ein Zufallsgeschenk, wie die heutige Besitzerin in einem persönlichen Gespräch erklärt hat.²⁸⁸ Der Kunstmaler Walter Sautter²⁸⁹ war 1943 auf der Oschwand zu Besuch. Als er Amiet auf das achtlos im Atelier herumliegende Selbstbildnis ansprach, schenkte der Künstler es ihm spontan. Das kleinformatige Selbstporträt ist skizzenhaft gemalt.²⁹⁰ Amiet hält darauf einen Lappen und ein Weinglas in den Händen, beides Motive, die er in keinem anderen Selbstbildnis verwendet.

Als offene und gesellige Persönlichkeit war es für Amiet selbstverständlich, Freundschaften und Beziehungen zu pflegen. Das Selbstbildnis als Freundschaftsgabe stellte hierfür nur eine Möglichkeit dar. Eine andere Form, die Amiet rege nutzte, war der Austausch von Briefen und Postkarten.²⁹¹ Die besonders intensiven Briefwechsel mit Giovanni Giacometti²⁹², Oscar Miller²⁹³ oder Richard Kisling²⁹⁴ dokumentieren gegenseitige Wertschätzung, Zuneigung und einen herzlichen Umgangston. „Wir freuen uns riesig auf Euren Besuch; wir schlachten wieder ein Huhn oder zwei“,²⁹⁵ schreibt Kisling jovial zum bevorstehenden Besuch Anna und Cuno Amiets.

²⁸⁷ Auf der Rückseite ist vermerkt: „Dieses Selbstporträt hat Christine / vom Onkel zur Konfirmation bekommen.“ Christine Widmer-Hesse hat den Erhalt des Bildes als Geschenk Amiets bestätigt. Gespräch mit Christine Widmer-Hesse vom 01.06.2006.

²⁸⁸ Gespräch mit Karin Sautter (Ehefrau von Walter Sautter) vom 16.11.2005.

²⁸⁹ Walter Sautter war mit Amiet verwandt und kam als 11-Jähriger zum ersten Mal auf die Oschwand, wo sein Interesse für die Malerei geweckt wurde. Sautter plante, seine Lehrzeit bei Amiet zu verbringen. Als er sich entschied, stattdessen nach Paris zu gehen, kam es zum Zerwürfnis. Später haben sich die beiden wieder freundschaftlich angenähert. Siehe Christ 1992, S. 7–8 und 21–23.

²⁹⁰ Gemäss Karin Sautter soll es sich dabei um einen Entwurf für ein grossformatiges Selbstporträt handeln, das allerdings unbekannt ist.

²⁹¹ Siehe dazu Kapitel 4.3.

²⁹² Der Briefwechsel ist publiziert in: Radlach 2000.

²⁹³ Briefe Cuno Amiet an Oscar Miller, Galerie Kornfeld, Bern.

²⁹⁴ Die Briefe befinden sich im Nachlass Cuno Amiet. Eine Auswahl der Briefe ist publiziert in: Volkart 2008, S. 205–209.

²⁹⁵ Brief Richard Kisling an Cuno Amiet, 27.09.1909, Nachlass Cuno Amiet.

Als weitere Form der Beziehungspflege sind die vielen Porträts zu nennen, die Amiet anfertigte – von seiner Frau, von Familienmitgliedern, Freunden und Bekannten sowie von anderen Künstlern.²⁹⁶

Amiet schuf sich ausserdem auch durch seine Grosszügigkeit und Hilfsbereitschaft Freunde. So unterstützte er zum Beispiel Alexej von Jawlensky im Schweizer Exil finanziell und schickte ihm Malmaterial nach St. Prex.²⁹⁷ Amiet vermittelte dem Freund zudem Kisling als Käufer.²⁹⁸ 1914 reiste er gar stellvertretend für Jawlensky nach München und schmuggelte ein Gemälde van Goghs aus der Wohnung des Freundes in die Schweiz.²⁹⁹ Auch um den psychisch angeschlagenen *Brücke*-Künstler Kirchner war Amiet besorgt. Er stellte 1917 für ihn den Kontakt zur Familie des Arztes Lucius Spengler in Davos her, mit der Amiet über Eberhard Grisebach bekannt war und zu der Kirchner später eine enge Beziehung pflegte.³⁰⁰

Amiets natürliche Begabung, Beziehungen und Freundschaften einzugehen und aufrechtzuerhalten, kam zudem in seiner legendär gewordenen Gastfreundschaft zum Ausdruck.³⁰¹ Die Tür stand für Besucher stets offen, und die Oschwand beherbergte regelmässig Feriengäste, darunter auch viele Kinder, denn der heitere Künstler scheint ein besonderes Geschick im Umgang mit ihnen gehabt zu haben.³⁰² So sei stets „eine Schar von Kindern aus der Nähe und Ferne“ auf der Oschwand gewesen, erzählt Blass.³⁰³ Jawlenskys Sohn Andreas etwa bedankte sich viele Jahre später brieflich für den Urlaub bei den Amiets im Kriegswinter 1917 und insbesondere für „die vielen glücklichen Kleinigkeiten, welche Sie und Ihre Familie mir Knaben mit auf den Lebensweg gegeben haben“. ³⁰⁴ Hermann Hesses Sohn Bruno wurde 1920, nach dem Scheitern von Hesses erster Ehe, von Amiets als Pflegesohn aufgenommen und blieb

²⁹⁶ Amiet liess sich zudem in auffallend vielen Fotografien als Porträtmaler ablichten. Siehe die Fotografien in: Zaugg 1985, z. B. S. 20 (Otti), 50 (Margrit und Walti Kottmann), 73, 74 (Eberhard Grisebach), 105 (Bubsi Kottmann), 114, 158 (Gertrud Dübi-Müller), 127 (Harald Padel), 128 (Plastik, Tilli Wasmer), 130 (der Cellist Lorenz Lehr), 140 (Plastik, Greti Amiet), 145 (Fritz Trüssel), 146 (die Cellistin Jehanne Rauch), 149 (Margrit Kottmann), 151 (Erika Egger), 54, 159, 210 (Anna Amiet), 212 (die Sekretärin von Winston Churchill).

²⁹⁷ Siehe Briefe Alexej von Jawlensky an Cuno Amiet vom 01.09.1914, 20.10.1914, 19.11.1914 und 04.07.1918, Nachlass Cuno Amiet.

²⁹⁸ Siehe Brief Alexej von Jawlensky an Cuno Amiet, 15.08.1912 sowie Briefe Richard Kisling an Cuno Amiet, 03.06.1913 und 16.07.1913, Nachlass Cuno Amiet. Siehe auch Volkart 2008, S. 61.

²⁹⁹ Siehe Fäthke 2004, S. 172–173.

³⁰⁰ Siehe Brief Cuno Amiet an Christian Töwe, 05.03.1947, in: Krüger 1979, S. 31.

³⁰¹ Amiets Gastfreundschaft wird von vielen Zeitgenossen beschrieben. Siehe z. B. Miller 1948, Tatarinoff 1958, Kamber 1986, Rothenhäusler 1987. Auch viele Fotografien dokumentieren die Oschwand als geselligen Ort. Siehe Zaugg 1985.

³⁰² Anna und Cuno Amiet blieben nach der Totgeburt eines Kindes 1901 kinderlos.

³⁰³ Blass 1928, S. 22–23.

³⁰⁴ Brief Andreas Jawlensky an Cuno Amiet, 25.03.1958, Nachlass Cuno Amiet.

später als Malschüler dort.³⁰⁵ Aufgrund der Freundlichkeit und Offenheit des Paares erschien denn auch manchem Zeitgenossen die Oschwand, wo „stets der Humor das Szepter“³⁰⁶ schwang, als „Oase der Glückseligkeit“³⁰⁷.

Ebenfalls im Sinne der Freundschaftspflege ist Amiets Gewohnheit zu verstehen, zu verschiedenen Gelegenheiten neben Selbstbildnissen auch andere Kunstwerke zu verschenken. So kamen gerade seine Sammler immer wieder in den Genuss von Kunst-Geschenken.³⁰⁸ Eduard Gerber beispielsweise steckte Amiet zuweilen spontan eine Zeichnung oder ein Aquarell zu oder übergab ihm zu besonderen Anlässen ein Gemälde. Im Wissen darum, dass es Gerber finanziell weniger gut ging, soll er dabei einmal gesagt haben: „Das wird einst dein Vermögen sein.“³⁰⁹

Diese Äusserung legt den Schluss nahe, dass sich Amiet selbstbewusst des (künftigen) finanziellen Wertes seines Werkes gewiss war. Auch die verschenkten Selbstbildnisse stellten als Kunstwerke nicht nur ideell, sondern auch finanziell wertvolle Präsente dar. Mit ihnen gab Amiet gewissermassen die ihm entgegengebrachte Wertschätzung in seinem privaten Umfeld weiter und liess damit die Bezugspersonen an künstlerischem Erfolg und Wohlstand teilhaben.

4.2 Neujahrs- und Dankesblätter mit Selbstdarstellungen

Zwischen 1927 und 1959 schuf Amiet mehrere Lithografien mit Selbstbildnis und verschickte diese als Neujahrs- und Dankesblätter. Auch sie stellten Freundschaftsgaben und Erinnerungsstücke dar, richteten sich allerdings an einen grösseren Kreis

³⁰⁵ Siehe dazu Stark 2009, S. 33–35. Neben Bruno Hesse (1905–1999) nahmen Anna und Cuno Amiet Mineli von Ballmoos (1905–1990) 1913 als Pflegekind auf und adoptierten 1904 ihre Nichte Greti Adam (1900–1979) und 1905 Lydia Friedli (1896–1976).

³⁰⁶ Rothenhäusler 1987, S. 112.

³⁰⁷ Rothenhäusler 1987, S. 114.

³⁰⁸ Beispielsweise schenkte Amiet Kisling als Dank dafür, dass dieser ihm ein Bild van Goghs ausgeliehen hatte, ein Blumenstillleben. Siehe Kapitel 5.1, Anm. 433. Else Miller überliess Amiet ein Porträt ihres Ehemannes Oscar Miller (Cuno Amiet: *Porträt Oscar Miller*, 1903, Gouache auf braunem Karton, 39 x 29,5 cm, Privatbesitz. Abb. in: Kat. Solothurn 2005, S. 97, Tafel 41). Siehe dazu auch die Briefe Cuno Amiet an Oscar Miller, Galerie Kornfeld, Bern, und Briefe Richard Kisling an Cuno Amiet, Nachlass Cuno Amiet. Dort ist immer wieder von Kunst-Geschenken die Rede.

³⁰⁹ Killer/Rothenhäusler 1988, S. 32.

von Bekannten.³¹⁰ Auf besagten Lithografien ist dem Bild jeweils ein kurzer Text ohne persönliche Botschaft, dafür mit allgemein formulierten Lebensweisheiten und Sinnsprüchen beigelegt. Die Selbstdarstellung entfaltet erst im Zusammenspiel von Bild und Text ihre ganze Wirkung. In Form eines Emblems bilden Vers und Illustration eine Einheit und stehen – wenn auch nicht explizit ausgesprochen – unter einem spezifischen Motto. Das Selbstporträt bürgt dabei für Authentizität, Verbindlichkeit und persönliches Engagement. Indem der Künstler zusätzlich zur Signatur im Druck noch jedes einzelne Blatt von Hand mit „C. Amiet“ signierte, verlieh er den Grüssen eine weitere persönliche Note.³¹¹

Neben diesen Lithografien mit Selbstdarstellungen verschickte Amiet zu verschiedenen Gelegenheiten – unter anderem als Neujahrsblätter – auch solche mit anderen Motiven. So schuf er beispielsweise 1925 das Blatt *Die Cellospielerin*³¹² als Jahresgabe der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten oder 1953, nach dem Tod seiner Frau, die Lithografie mit ihrem Porträt³¹³, vermutlich als Danksagung.

Drei Lithografien mit Selbstbildnissen, die als Weihnachts- beziehungsweise Neujahrskarten gestaltet sind, thematisieren passend zum Jahreswechsel den schnellen Lauf der Zeit. Hier wird das Motto der Vergänglichkeit jeweils mit einem Bild aus dem alltäglichen (Familien-)Leben illustriert:

Auf dem Neujahrsblatt von 1927 (Kat. 1927.03) ist der Sinnspruch „Die Jahre gehen und die Jahre kommen / Was neu erglöhnt und was verglommen / Nimmt man es recht ist es Gewinn / Man legt es zu dem Andern hin“ mit einem Doppelbildnis des Ehepaares Amiet verknüpft. Im Bildvordergrund sitzt Anna Amiet an einer typischen Frauenarbeit, einer Stickerei, während im Hintergrund ein Selbstbildnis Cuno Amiets hängt.

³¹⁰ Die Neujahrs- und Dankesblätter wurden jeweils in hoher Auflage gedruckt, beispielsweise das Neujahrsblatt *Der Junge und der Alte* (Kat. 1948.01) in einer Auflage von 400 Stück, ebenso die Neujahrsblätter Kat. 1949.02 und Kat. 1952.03. Vom Neujahrsblatt Kat. 1955.05 wurden gar 600 Exemplare gedruckt. Als Vergleich dazu: Von der Lithografie *Blick aus dem Atelierfenster mit Selbstbildnis* (Kat. 1954.06), die kein Neujahrs- bzw. Dankesblatt darstellt, gab es 65 Exemplare. Siehe Arntz 1974.

³¹¹ Nur das Dankesblatt aus dem Jahre 1958 (Kat. 1958.01) ist nicht zusätzlich handsigniert. Üblicherweise signierte und datierte Amiet seine Lithografien nur im Druck.

³¹² Cuno Amiet: *Die Cellospielerin*, 1925, Lithografie auf Papier, Blatt 44,8 x 31 cm, Druck 37 x 21,8 cm, Privatbesitz. Der Spruch lautet: „Was dich vom Alltag kann erheben / Was dich zu Gott bringt such im Leben / Noch bleibt des Niedrigen fürwahr / Genug. Wohl auch im nächsten Jahr“ (SIK Archivnr. 24386).

³¹³ Cuno Amiet: *Anna Amiet*, 1953, Lithografie auf Büttenpapier, Blatt 33,2 x 27,2 cm, Privatbesitz. Der Vers lautet: „Die Frau lebt unvergessen / Wenn auch tot / In unseren Herzen heimlich fort“ (SIK Archivnr. 18308).

Auch das Neujahrsblatt von 1949 (Kat. 1949.02) zeigt eine Szene aus dem Alltag des Paares. Anna ist wiederum als Hausfrau und Cuno als Künstler, hier als Zeichner³¹⁴, dargestellt. Kunstschaffen und Haushalten bestimmen die tägliche Routine der beiden und damit auch den in den Versen angesprochenen Kreislauf des Jahres:

„Kaum fing es an, schon ist es vorüber / Das alte Jahr – ein neues kommt
wieder / Es wird ihm wohl auch gleich ergehen / Wir machen mit – wir
bleiben nicht stehen.“

Im Neujahrsblatt von 1930 (Kat. 1930.05) zelebriert das Bild wiederum das häusliche Glück. Es zeigt Amiet und seine Familie am Tisch im Atelier, wo die Frauen sich mit Handarbeiten – Sinnbild für Geduld und Ausdauer – beschäftigen. Dazu passend lobt der Spruch³¹⁵ angesichts des ewigen Kreislaufs von Werden und Vergehen die Tugend der Gelassenheit.

Zwei weitere Neujahrsblätter stehen ebenfalls unter dem Motto des Zeitlaufes, zeigen Amiet jedoch für sich alleine als Künstler. Auf der Lithografie von 1955 ist sein Selbstporträt als Spiegelbild wiedergegeben (Kat. 1955.05).³¹⁶ 1959 kennzeichnet er sich mit Pinsel und Palette als Maler (Kat. 1959.03). In stark stilisierter Formensprache feiert er hier humorvoll sein hohes Alter: „Auf des Lebens Leiter / noch ein wenig weiter / seit er heiter.“

Ebenfalls als Künstler, hier in seinem Atelier malend, zeigt ihn die Farblithografie „S'Winterchindli" von 1952 (Kat. 1952.03):

„S'Winterchindli luegt do ine / Was macht ächt au da Ma do inne? / Aer
macht was är nit cha lo si / Aer molt und het si Freud derbi.“

Der heitere Reim zusammen mit der reizvollen künstlerischen Gestaltung des Blattes ergaben ohne Zweifel ein hübsches Neujahrsgeschenk.

Vier weitere Lithografien mit Selbstbildnissen schuf Amiet explizit als Dankesgaben und verschenkte diese jeweils als Gegenleistung für die Aufmerksamkeiten und Ehrungen, die er anlässlich eines runden Geburtstages erfahren hatte.

³¹⁴ Im Langenthaler Katalog ist die Lithografie mit *Der schreibende Künstler und seine Gattin* betitelt. Kat. Langenthal 1994, S. 97. Sowohl das grosse Blatt Papier auf dem Tisch wie auch Amiets Beruf sprechen jedoch eher dafür, dass der Künstler sich hier zeichnend porträtierte.

³¹⁵ Der Spruch lautet: „Gleichmütig folgt das Neue dem Alten / Gleichmut! Das Neue wird immer wieder zum Alten.“

³¹⁶ Als Verse sind zu lesen: „Schon wieder ist ein Jahr vorbei / Diesmal ist kein Vers dabei.“

Das erste Dankesblatt entstand 1928 (Kat. 1928.02)³¹⁷ und wurde zu Neujahr verschickt. Amiet ist darauf im Profil, wiederum als Maler mit dem Pinsel in der Hand, dargestellt. Im Hintergrund steht Anna Amiet, die eine Giesskanne trägt und ihren häuslichen Pflichten nachgeht. Der Reim dazu lautet:

„Nun sind die Feste schön verrauscht / das Glas mit dem Pinsel
umgetauscht / ich bin wieder ich u. voll Dank u. voll Mut / Glücklich ist nur
wer seine Arbeit tut.“

Mit dem Spruch bedankt sich Amiet für die in besagtem Jahr stattgefundenen Feierlichkeiten zu seinem 60. Geburtstag.

Das 1938 ebenfalls zu Neujahr verschickte Dankesblatt (Kat. 1938.01) stellt Amiets Beruf stärker in den Vordergrund und zeigt den Künstler vor der Staffelei inmitten von Obstbäumen und -pflückern sitzend. Das Blatt bezieht sich damit auf eines seiner zentralen Bildthemen. Obwohl Amiets individuelle Physiognomie darauf nicht erkennbar ist, offenbaren das Motiv wie auch die dazugehörigen Verse seine Identität. Die letzte selbstironische Zeile: „I cha halt nüt as mole“ assoziiert der Betrachter nämlich mit dem winzigen Maler im Bild. Amiet spricht damit den Empfänger der lithografischen Grüsse direkt an und bedankt sich für die Ehrungen zum „Jubeljohr“ seines 70. Geburtstages.³¹⁸

Auch 1948 kreierte Amiet als Dankesgabe für die Würdigungen zu seinem 80. Geburtstag eine Lithografie (Kat. 1948.01).³¹⁹ Der dazugehörige Vierzeiler: „Auf dem Lebenswege / Für Gefolgschaft dankt, so treue / der Junge und der Alte / Immerfort auf's Neue“ nimmt auf die doppelte Selbstdarstellung im Bild Bezug. Amiet stellt dem Gesicht des 80-Jährigen die getreue Reproduktion seines ersten, 1883 gemalten Selbstporträts (Kat. 1883.01) gegenüber. Dass er ein existierendes Selbstbildnis kopiert, spricht für seinen Wunsch nach Authentizität. Das Doppelselbstbildnis führt einerseits die physiologischen Veränderungen des Alterns vor Augen, andererseits deutet die Verschmelzung der beiden Köpfe an Backen- und Stirnbereich an, dass es sich um denselben Mann handelt. Der Altersunterschied der beiden Figuren symbolisiert den – auch im Text angesprochenen – Lebensweg und steht zugleich für die lange Zeitspanne, in der sich Amiet der Kunst gewidmet hat. Es ist der Alte, der sich

³¹⁷ Es gibt eine Kohlezeichnung aus dem Jahre 1928, die wahrscheinlich eine vorbereitende Studie zur Lithografie darstellt. Siehe Kat. 1928.04.

³¹⁸ Der ganze Spruch lautet: „Das Jubeljohr wär jetz verby / Blueme, Lieder, Rede, Wy / Gschänk: I bi uf Chole / Nie chan ig ech danke gnue / Säget was der weit derzue / I cha halt nüt as mole.“

³¹⁹ Siehe Mauner 1994, S. 27–28.

stellvertretend an die Empfänger des Blattes wendet, denn sein Blick ist fest auf den Betrachter gerichtet. Der Junge hingegen hält den Blick gesenkt, im Unterschied zum Original von 1883, wo der Blick ebenfalls auf den Betrachter gerichtet ist.

Auf der Dankesgabe von 1958 (Kat. 1958.01) dagegen ist das Gesicht stark schematisiert wiedergegeben, so dass sich die Selbstdarstellung des 90-Jährigen erst in Verbindung mit dem Spruch und der Signatur erschliesst: „Dank Euch Allen / meine Lieben / Ihr seid im Herz / mir eingeschrieben / CA.“

Während in den Lithografien das Selbstbildnis jeweils mit sicherem und leichtem Strich entworfen ist, haben die Reime eher schlichten und volkstümlichen Charakter, wirken zuweilen gar schwerfällig, aber auch stets humorvoll. Amiet erscheint in diesen Texten nicht als überlegener Künstler, sondern als liebenswürdiger, väterlicher Freund, der mit Heiterkeit sein Beziehungsnetz knüpft. So haben diese Lithografien wiederum das Bild einer lebensfrohen und unkomplizierten Persönlichkeit mitgeformt und das Image bestärkt, das Amiet unter seinen Zeitgenossen bereits besass.

Gleichzeitig inszeniert Amiet in den Neujahrsblättern sein Ideal eines geordneten, bürgerlichen Lebens: Tugenden wie Arbeitseifer und Beständigkeit werden gewürdigt und indirekt als Basis des künstlerischen Erfolges gepriesen. Amiet porträtiert sich zwar oft in der Rolle des Künstlers, hebt jedoch mittels Anspielungen auf das häusliche Umfeld und der etwas behäbigen Sprüche gleichzeitig seine Rolle als Bürger hervor. Er stellt sich damit auf Augenhöhe mit seinen Mitbürgern, statt auf der elitären Stellung des Künstlers zu beharren – und bestätigt damit seinen Ruf, den Spagat zwischen Bürger- und Künstlertum geschafft zu haben. Indem diese Neujahrs- und Dankesblätter Amiets angestrebte gesellschaftliche Rolle widerspiegeln und inszenieren, offenbaren sie zugleich etwas über seine gesellschaftlichen Ambitionen, nämlich zur etablierten Gesellschaft zu gehören. Ausserdem waren sie ein probates Medium für Selbstpropaganda, gerade aufgrund ihrer grossen Auflage und Verbreitung.

4.3 Künstlergrüsse

Amiets umfangreiche Korrespondenz umfasst neben Briefen und den lithografischen Grüssen auch viele eigenhändig gezeichnete Postkarten, einige davon mit einem Selbstbildnis versehen. Dieses illustriert oder ergänzt eine schriftliche Nachricht oder übermittelt rein bildlich eine Botschaft. Dabei steht die Zeichnung immer im Mittel-

punkt, gleichsam als Essenz der Mitteilung. Es scheint fast so, als glaubte der Künstler, sich mit der Zeichnung adäquater und präziser ausdrücken zu können als mit Worten.³²⁰

Ein charmantes Beispiel (Kat. 1900.04) ist um 1900 entstanden.³²¹ Amiet sagte mittels einer Postkarte die Einladung zu einem Tanzabend ab:

„Das Malen, Kochen oder Skilauf / Braucht unsre Kräfte wie noch nie auf
Das Tanzen will uns armen Tröpf / Jetzt ganz & gar nicht in die Köpf
Ein ander Mal mit Seel & Leib / Sind wir dabei, so Mann & Weib.“

Drei Tuschzeichnungen, die Anna und Cuno Amiet bei den entsprechenden Tätigkeiten zeigen, illustrieren das Entschuldigungsschreiben. Die eigenhändige Zeichnung sowie die Verse signalisieren Amiets Bitte um Nachsicht. Die poetisch gestaltete Botschaft wird zu einem individuellen Geschenk, das die Gastgeberin für die Absage entschädigen soll.

Ebenso leicht und grazil wirkt die Tuschzeichnung auf der Postkarte (Kat. 1903.02), die Amiet am 28. März 1903 an die befreundete Künstlerin und Schülerin Frieda Liermann³²² geschickt hatte. Die Zeichnung zeigt Amiet mit drei Bällen jonglierend; die spielerische Szene bringt Freude und Lebenslust zum Ausdruck. Der Text bezieht sich nur in einem kurzen Satz auf das Dargestellte: „Tennisballen sind fein.“³²³ Vermutlich überbringt die Karte Amiets Dank für ein Geschenk Liermanns.

Ebenfalls an eine Schülerin, Trissy Batsch³²⁴, schickte Amiet 1902 mehrere Postkarten mit Selbstdarstellungen. Sie wirken spontan, intuitiv und drücken, oft ohne Worte, eine innige Zuneigung aus. Die Postkarte vom 5. September 1902 (Kat. 1902.10) zeigt den Künstler als winzige Figur mitten in der Stadt Nürnberg.³²⁵ Über ihm schweben zwei riesige Schutzengel, die anhand der Frisur als Anna Amiet und Trissy Batsch zu erken-

³²⁰ Zu diesem Thema schreibt Amiet an Miller: „Ein Maler drückt sich nie so präzise aus, als wenn er malt. Und was ein Maler über Malerei schreibt, hat mich noch nie ganz befriedigt. Immer finde ich seine Malerei wahrer.“ Brief Cuno Amiet an Oscar Miller, 07.05.1916, Galerie Kornfeld, Bern.

³²¹ Die Adressatin Amy Moser war eine Pionierin des Schweizerischen Frauenvereins. Siehe die Anmerkungen von Paul Rothenhäusler, in: Amiet 1987, S. 134.

³²² Die Schweizer Künstlerin Frieda Liermann war von 1901–1903 Malschülerin Amiets. Siehe Zaugg 2009, S. 17–21.

³²³ Der ganze Text lautet: „LB. Ich habe heute Nachmittag Stunde in der Stadt. S'Aennel & ich gehen mit dem 1 Uhr Zug von Buchsee aus. Wir müssen also darauf verzichten, mit dir hinein zu fahren. Deine Mutter war so liebenswürdig, eine ganze Masse Muster zu senden. Bestellung ist gemacht. Tennisballen sind fein. Auf fröhliches Wiedersehen Deine Oschwändler.“ Amiet gibt zu dieser Zeit Malunterricht in Solothurn. Siehe Kat. Solothurn 1976, unpaginiert, und Zaugg 2009, S. 7.

³²⁴ Trissy Batsch war 1902–1903 durch die Vermittlung von Frieda Liermann, die sie 1901 in Dresden kennengelernt hatte, Malschülerin Amiets. Siehe Zaugg 2009, S. 8–12.

³²⁵ Siehe zu Amiets Besuch in Nürnberg auch Kapitel 5.1.

nen sind. Auf der Postkarte vom 14. Oktober 1902 (Kat. 1902.16) nimmt Amiet Trissy Batsch, ebenfalls in Gestalt eines Engels³²⁶, mit offenen Armen in Empfang und bekundet damit seine Vorfreude auf ein Wiedersehen.

Auch seinem Mäzen Oscar Miller hatte Amiet zahlreiche Postkarten gesandt. Aus dem Jahre 1902 stammt die Karte (Kat. 1902.18) mit dem Kommentar: „Wie's die Stubenmaler auf der Schnabelweide haben.“³²⁷ In Verbindung mit der Zeichnung, die Amiet an einem üppig gedeckten Tisch zeigt, wird hier Dankbarkeit für Millers Unterstützung ausgedrückt.

Eine Karte von 1925 (Kat. 1925.05) hingegen thematisiert das – vermutlich nicht immer einfache – Abhängigkeitsverhältnis zwischen Künstler und Mäzen. Zu sehen ist Amiet, der in unterwürfigem Kniefall Millers Geld entgegennimmt. „Wer zahlt befiehlt“, lautet hier das Motto.

Um ein ganz anderes Thema geht es in den beiden Postkarten an Oscar Miller aus dem Jahre 1904, nämlich um den damals ausgebrochenen Streit zwischen Amiet und Hodler.³²⁸ Prägnant bringen die graziösen Bleistiftzeichnungen die unterschiedlichen Charaktere der beiden Künstler zum Ausdruck. „Hodler, der Meister, führt seine Motive erbarmungslos in den Reichtum des einen unbeugsamen künstlerischen Willens; Amiet, der Lehrbub, lässt die Motive den Reigen tanzen, um in dessen Fülle selbst zum Reichtum zu werden“, ³²⁹ interpretierte Miller zehn Jahre später treffend die Zeichnung auf einer der Postkarten (Kat. 1904.03).

Die andere Karte (Kat. 1904.04) kommentiert und variiert dasselbe Thema. Hier verfolgt Hodler als der „Unentwegte“ zielstrebig und gradlinig seinen Weg, während Amiet, der „Flatterhafte“, einen verschlungenen und verzweigten Pfad vor sich hat und am Wegrand Blumen pflückt. Obwohl das Thema für Amiet belastend war, blitzt in beiden Karten Humor und Selbstironie auf.

Daneben sind weitere Postkarten mit Selbstdarstellungen überliefert, die allerdings erst in den 1950er Jahren entstanden sind. In dieser Zeit pflegte Amiet eine ‚Postkartenfreundschaft‘ mit Werner Miller, die mit Millers Tod im Jahre 1959 endete.³³⁰ Besonders rege war deren Austausch zwischen 1956 und 1958. Der Grund dafür lag vielleicht

³²⁶ Auf einer Postkarte an Trissy Batsch – ohne Selbstbildnis – schreibt Amiet: „Was macht der traurige Engel?“ Postkarte Cuno Amiet an Trissy Batsch, 30.06.1903, Privatbesitz.

³²⁷ Oscar Miller nannte sein Haus „Zur Schnabelweide“. Siehe dazu Kat. Solothurn 1998, S. 86–89.

³²⁸ Siehe dazu auch Kapitel 5.1.

³²⁹ Miller 1914, S. 4. Siehe auch Mauner 1984, S. 13, Kat. Solothurn 1998, S. 29.

³³⁰ Die Postkarten wurden von Curt Blass, dem Schwiegervater von Werner Miller, publiziert. Blass 1965.

darin, dass Amiet im Alter weniger mobil und daher ans Haus gebunden war. Statt einander zu besuchen, schickten sich die beiden Karten. Man erfreute sich gegenseitig mit kleinen Zeichnungen, grüsste mit einem Vers oder gab sich Zuspruch während einer Krankheit. Jeder Kartengruss war eine kleine Geste der Freundschaft, „wie ein teilnehmender Blick, ein Händedruck“.³³¹ So sind diese Karten ein anrührendes Zeugnis gegenseitiger Teilnahme am Leben des anderen.³³²

Neben vielen anderen Motiven – von Porträts bis Landschaften – enthalten vier Postkarten an Miller eine Selbstdarstellung Amiets.³³³ Auf zwei Beispielen zeichnete sich der Künstler skizzenhaft und stark vereinfacht als Ganzfigur, die sich stellvertretend an Miller wendet. Auf der Karte vom 22. Mai 1956 (Kat. 1956.04) grüsst der „Umstehende“, wie Amiet seine Figur bezeichnet, den Freund und bedankt sich für ein Geschenk.³³⁴ Auch die Karte vom 23. Juni 1959 (Kat. 1959.04) enthält einen Gruss mit der Aufforderung, wieder einmal etwas von sich hören beziehungsweise sehen zu lassen.³³⁵ Amiets Gestalt verleiht den Worten Nachdruck: Die Mundwinkel leicht nach unten gezogen, die Arme ausgebreitet, deutet sie ein ungeduldiges Warten an.³³⁶

Zwei andere Postkarten schickte Amiet während einer Erkrankung an Miller, gewissermassen als Information über seinen Zustand. Auf der Karte vom 3. September 1958 (Kat. 1958.03) versucht die Figur mit kraftlos baumelnden Beinen, vom Bett aufzustehen. Der darunterstehende Text kommentiert das Bild: „Ich stehe ein wenig auf, wie Du siehst, bin ich ganz mager. Die nächste Woche darf ich vielleicht ein wenig ins Atelier.“³³⁷ Die Zeichnung soll dem Freund stellvertretend Amiets krankheitsbedingte Schwäche vor Augen führen.

³³¹ Blass 1965, S. 8.

³³² Der Maler Werner Miller, Sohn von Oscar Miller, war bereits als kleiner Bub bei den Amiets in den Ferien und wurde später Amiets Schüler. Siehe auch Kapitel 4.1.

³³³ Umgekehrt sind auch einige Postkarten an Amiet mit Selbstporträts von Werner Miller dokumentiert. Siehe Blass 1965.

³³⁴ Der Text auf der Rückseite lautet: „Liebe Bucheggler, Der Umstehende grüsst euch und dankt dem Werner für die schöne Santursechilche samt Chrono und Baseldor. Wie lange geht es wohl noch, bis wir euch holen dürfen? Aellitte und Onuk Teima.“ Blass 1965, S. 79, Text 12.

³³⁵ Der Text lautet: „Grüess Di Werner! Scho lang nüt meh gseh!“

³³⁶ Auf der Rückseite steht geschrieben: „Liebe, so Ferne, wie geht es Euch! Für schöne Karten danken wir und für liebe Grüsse. Auf ein baldiges Wiedersehen, Euere Oshwander.“ Blass 1965, S. 79, Text 13.

³³⁷ Der Text auf der Rückseite der Karte lautet: „Schon lange nichts mehr von Euch gehört und gesehen. Ich liege seit 31. August im Bett. Seit ein paar Tagen darf ich ein wenig aufstehen. Müde, müde!“ Blass 1965, S. 89, Text 72.

Die zweite Postkarte (Kat. 1958.02)³³⁸ veranschaulicht ebenfalls Amiets schlechten Gesundheitszustand, diesmal mittels des kraftlosen Bleistiftstriches, der das Gesicht hauchdünn und fragil wiedergibt. Auch hier kommentiert ein Text die Zeichnung: „Der schwache Stift & auch das Fieber. Sie wirkten Beid! Was ist Euch lieber?“

Die genannten Künstlerpostkarten sind weitere Zeugnisse für das persönliche Engagement, das Amiet Zeit seines Lebens für Freundschaftsbeziehungen aufbrachte. Die Selbstbildnisse unterstreichen jeweils den unmittelbaren Charakter und die subjektive Perspektive der Botschaft. Der lebenswürdige Ton zeugt von Respekt oder auch Zuneigung. Die sorgfältigen und reizenden Zeichnungen machen auch diese Karten zu kleinen, privaten Freundschaftsgaben.

Die drei überlieferten Widmungen mit Selbstbildnissen in Alben stellen schliesslich noch eine andere Art von Künstlergrüssen dar und sind ebenso als Freundschaftszeichen zu werten.

Das am 22. Februar 1946 für ein Poesiealbum entworfene Selbstporträt (Kat. 1946.04) wirkt eilig und gar etwas nachlässig gezeichnet. Nur die Augen sind sorgfältig ausformuliert und auf die Betrachterin gerichtet, für welche die folgenden Verse bestimmt sind: „Das ist der, den Du oft gesehen / Im Vorübergehen auf der Oschwand.“³³⁹ Die Worte deklarieren die Skizze als Selbstporträt, auch wenn die physiognomische Ähnlichkeit mit dem Künstler gering ist.

Das Selbstbildnis (Kat. 1950.07), das Amiet an Silvester 1950 in ein Gästebuch gezeichnet und mit guten Wünschen fürs Neue Jahr³⁴⁰ ergänzt hatte, ist vermutlich spontan entstanden und wirkt ebenfalls skizzenhaft. Auch hier wird mangels physiognomischer Ähnlichkeit die Identität des Dargestellten über Text und Unterschrift verdeutlicht.

Das Selbstporträt in einem Poesiealbum von 1956 (Kat. 1956.03) ist dagegen sorgfältig und naturalistisch ausformuliert. Der Blick ist wiederum auf die Betrachterin gerichtet, die linke Augenbraue leicht hochgezogen, was dem Gesicht einen schelmischen Ausdruck verleiht. Die persönliche Widmung lautet:

³³⁸ Die Karte muss zwischen 1956 und 1959 entstanden sein. Vielleicht hat sie Amiet in Zusammenhang mit der Erkrankung von 1958, auf die sich bereits die Karte vom 03.09.1958 bezieht, geschaffen. Siehe zum Selbstbildnis Kat. 1958.02 auch Kapitel 6.3.

³³⁹ Als Text steht geschrieben: „Das ist der, den Du oft gesehen / Im Vorübergehen auf der Oschwand. / Halt Dich an's Alte, s'ist kein Tand / Doch Jugend möge fröhlich drüber wehen.“

³⁴⁰ Der Text lautet: „Der Obige ist unglücklich, dass er das Buch vergessen hat & bittet um Entschuldigung. Zugleich dankt er bestens für die Lesemappe mit den Zeichnungen und dem lustigen Schlussstrich. Viele Wünsche für ein gutes neues Jahr 1951 Ihr C. Amiet.“

„Meinem lieben Theresli / zum / Andenken / an die schönen Stunden /
im Sommer 1956 / in denen ich Dich gemalt / habe / CA“.

Es fällt auf, dass die Künstlergrüsse auf Postkarten, die meist intimen und privaten Charakter haben, vor allem früh, also bis in die 1920er Jahre entstanden sind. Erst 1927 begann Amiet damit, Selbstbildnisse zu verschenken und auf Neujahrs- und Dankesblättern abgebildet zu verschicken. Er pflegte diesen Brauch also erst, nachdem er sich als Künstler hatte etablieren können und zu einer öffentlichen Person geworden war. Dies lässt sich so ausdeuten, dass Amiet während der Zeit, in der er stark im Interesse der Öffentlichkeit stand, eine repräsentative Form für seine ‚selbstdarstellerischen‘ Grüsse und Gaben wählte. Nach 1950 scheint er schliesslich von allen hier erwähnten Formen der Freundschaftsgaben gleichzeitig Gebrauch gemacht zu haben.

5 EXPERIMENTIERFELD SELBSTPORTRÄT

„Als Techniker betrachtet, ist Amiet immer ein Sucher geblieben. Er hat keine Formeln, kein Rezept, kein endgültiges Gesetz der Darstellung für sich gefunden. Er probiert, er tastet, er spielt [...].“³⁴¹

Was Hermann Hesse über Amiets Arbeitsweise im Allgemeinen schreibt, gilt auch für die Selbstdarstellungen und insbesondere für die im vorliegenden Kapitel vorgestellten Werke. Sie dokumentieren, dass Amiets Lust am Experimentieren, welche die zeitgenössische Kritik³⁴² ihm zuweilen als Makel vorwarf, vor dem eigenen Abbild nicht Halt machte. Wie andere Bildmotive auch waren für Amiet die Selbstporträts teilweise genauso künstlerische Übungsstücke, wie eine Erinnerung aus seiner Ausbildungszeit bezeugt, als er und Giovanni Giacometti so oft wie möglich malten: „Oft an Nachmittagen und auch sonntags malten wir zu Hause: Stilleben, Selbstporträts, einer den anderen.“³⁴³ Die Freude am Experimentieren belegen auch mehrere frühe Selbstbildnisse, die wie Studien wirken, da sie entweder ausgesprochen skizzenhaft ausgeführt beziehungsweise unfertig sind oder sich auf der Rückseite einer Leinwand befinden.³⁴⁴

In den meisten Selbstdarstellungen äussert sich der experimentelle Charakter allerdings subtiler: im Variieren und Ausprobieren verschiedener Techniken, unterschiedlicher Stile und Kompositionen oder in der Konzeption des Bildes, das nach rein formalen statt nach inhaltlichen Kriterien entworfen wurde. Damit steht – entgegen den traditionellen Vorstellungen der Porträtmalerei – die Malerei und nicht die Person im Zentrum. So inszenierte Amiet seine Malkünste und lotete sie zugleich aus. Besagte Selbstbildnisse dienten ihm ganz besonders als Medium künstlerischer Selbstreflexion. Sie führen seine Kreativität und Experimentierlust vor Augen, tragen jedoch gleichzeitig zur Formierung eines bestimmten Künstlerimages bei.

In der jüngeren kunstwissenschaftlichen Literatur finden sich kontroverse Meinungen zum Thema des Selbstporträts als Versuchsobjekt. Meist wird die Möglichkeit ausgeblendet oder explizit verneint, dass sich ein Maler allein aus Interesse am Experiment selbst darstelle. Exemplarisch dafür steht Ludmilla Jordanovas Argumentation, dass die meisten Menschen zu sehr daran interessiert seien, der Öffentlichkeit ein

³⁴¹ Hesse 1919, S. 5.

³⁴² Siehe dazu Müller 1996/97, S. 239–241 und Müller 1995.

³⁴³ Amiet 1936, S. 30.

³⁴⁴ Beispiele für unvollendet wirkende Selbstbildnisse sind: Kat. 1890.02, Kat. 1900.01, Kat. 1900.03 und Kat. 1902.07. Es sind zudem vier Selbstbildnisse dokumentiert, die sich auf der Rückseite einer Leinwand befinden: Kat. 1894.02 (siehe dazu auch Kapitel 5.2), Kat. 1894.04, Kat. 1895.05 und Kat. 1895.06.

bestimmtes Bild von sich selbst zu vermitteln, als dass sie sich ‚nur‘ aus maltechnischen Gründen porträtierten.³⁴⁵ Der gegenteiligen Ansicht sind beispielsweise Pfisterer und von Rosen: Das „eigene Selbst als Modell und Motiv in ähnlicher Versuchsanordnung“ eigne sich besonders gut für das Erproben malerischer Aufgaben sowie als Reflexion über den künstlerischen Schaffensprozess.³⁴⁶

Von der älteren Forschung wird ein Selbstbildnis, das in erster Linie für die experimentelle Auseinandersetzung mit maltechnischen Fragen geschaffen wurde, prinzipiell als unvollkommen erachtet, da es die gattungsspezifischen Normen³⁴⁷ nicht erfülle. Deshalb schätzte Waetzoldt – ein Zeitgenosse Amiets – den ‚Impressionismus‘ als ungeeignete Stilrichtung für die Selbstporträt- beziehungsweise Porträtmalerei ein:

„Der moderne Impressionismus strebt nun aber ausgesprochenemassen zum Stilleben hin – zum Stilleben auch in der Porträtmalerei. Er schwächt die menschlich sachlichen Probleme ab zugunsten von Licht-, Luft-, Bewegungs- und Farbenproblemen, er sieht in der Natur nur das mit uns optisch, nicht seelisch Verknüpfbare heraus, ihm ist das Naturvorbild einer individuellen Persönlichkeit in erster Hinsicht ein Anlass zur Entfaltung allgemeiner malerischer Qualitäten.“³⁴⁸

Was Waetzoldt als Schwäche begreift, nämlich das reine Interesse an maltechnischen Fragen, ist gerade in den experimentellen Selbstdarstellungen Amiets als zentrale Qualität zu werten.

Für die Selbstbildnisproduktion zu Versuchszwecken sind kaum Vergleichsbeispiele anderer Künstler bekannt, da das Selbstporträt einerseits selten als Studienobjekt verwendet wurde³⁴⁹ und andererseits Kunstwissenschaftler – wie erwähnt – kaum Selbstdarstellungen explizit unter diesem Gesichtspunkt untersucht haben.

Werden Amiets Selbstporträts unter dem Aspekt des Experimentierens betrachtet, lassen sich fünf verschiedene Kategorien unterscheiden, welche in den folgenden fünf Unterkapiteln näher betrachtet werden: Die erste Kategorie umfasst diejenigen Selbstbildnisse, in denen sich Amiet stilistisch an Vorbildern orientierte, dabei verschiedene Stilrichtungen ausprobierte und diese teilweise abwandelte. Im zweiten Unterkapitel sind Selbstporträts zu untersuchen, die weit von der üblichen Forderung nach Ähn-

³⁴⁵ Jordanova 2005, S. 51.

³⁴⁶ Pfisterer/von Rosen 2005, S. 16.

³⁴⁷ Siehe dazu Kapitel 2.1.

³⁴⁸ Waetzoldt 1908, S. 23.

³⁴⁹ Eine Ausnahme ist Rembrandt, der in seinen frühen Radierungen mit den Selbstbildnissen Studien zur Darstellung von Gemütszuständen gemacht hat. Ein Teil von Rembrandts Selbstbildnissen kann zudem als *Tronies* betrachtet werden, in denen es um Charakterstudien geht. Siehe dazu Wetering 1999, S. 21.

lichkeit mit der realen Person entfernt sind. Eine dritte Gruppe dokumentiert, dass Amiet auch in den Selbstdarstellungen seriell arbeitete, um die Wirkungen von Maltechniken zu erproben oder um eine Idee zu entwickeln. Das vierte Unterkapitel beschäftigt sich mit Selbstporträts, in denen sich Amiet künstlerisch mit den Effekten des Sonnenlichtes auf seinem Gesicht auseinandersetzte. Die letzte Untergruppe schliesslich bilden Selbstdarstellungen zum Thema Rollenspiele und Maskeraden.

5.1 Sich mit den Augen eines anderen malen: Stilistische Annäherungen

Amiet verwendete immer wieder unterschiedliche Malstile und setzte diese bisweilen sogar im gleichen Bild nebeneinander. Dabei liess er sich von anderen Künstlern oder Kunstströmungen inspirieren, kopierte stilistische Merkmale, assimilierte sie oder transformierte sie zu einer eigenen Bildsprache. Viele von Amiets Zeitgenossen hielten dieses Vorgehen für ein Zeichen kreativer Schwäche. Sogar Oscar Miller warf seinem Freund 1910 vor, er kopiere in seinen „schlechteren Bildern“ den Stil anderer Künstler wie Gauguin oder van Gogh und tadelte ihn, es sei falsch, „mit den Augen eines anderen“ zu malen.³⁵⁰ Heute hingegen wird dieses Experimentieren mit verschiedenen Stilrichtungen als künstlerische Qualität, „als ein gewolltes Erproben und Synthetisieren malerischer Mittel“³⁵¹ verstanden.

Neben vielen anderen Gemälden existiert auch eine ganze Reihe von Selbstdarstellungen, die sich ganz offensichtlich an verschiedenen Vorbildern oder Kunstrichtungen orientieren und damit Zeugnisse für Amiets unbeschwerten und offenen Umgang mit unterschiedlichen Maltechniken sind. Ein Vergleich mit dem Gesamtwerk macht deutlich, dass sich Amiet bei der Gruppe der Selbstbildnisse von denselben Vorbildern und Stilrichtungen inspirieren liess und ebenso, dass neue stilistische Aneignungen hier wie dort ausschliesslich nur bis in die 1910er Jahre stattfanden. Somit können anhand dieser Selbstdarstellungen stellvertretend Verarbeitung und Integration von Fremdeinflüssen verfolgt werden und dies auf besonders gut nachvollziehbare Weise, da am gleichbleibenden Motiv maltechnische Veränderungen meist deutlich erkennbar sind – umgekehrt gilt jedoch auch, dass das gleichbleibende Objekt für den Künstler fraglos ein geeignetes Medium darstellt, um maltechnische Variationen zu erproben.

³⁵⁰ Brief Oscar Miller an Cuno Amiet, 03.11.1910, Nachlass Cuno Amiet.

³⁵¹ Kat. Bern 1999/2000, S. 12.

Das erste Selbstbildnis (Kat. 1890.03), in dem sich Amiet offensichtlich ‚mit den Augen eines anderen‘ malte und sich damit stilistisch und thematisch an seinen ersten Lehrer annäherte, entstand 1890.

Amiet wurde 1884 als 16-Jähriger von Frank Buchser als Schüler aufgenommen und arbeitete auch während seiner Studienzeit ab 1886 in München und 1888 in Paris jeweils im Sommer mit Buchser in Hellsau.³⁵² Die Zusammenarbeit war nicht nur ein Vergnügen, denn der temperamentvolle Buchser war ein überaus harter Lehrmeister³⁵³: „Es waren Wochen voll der strengsten Arbeit, voll Sonne, voll Zucht, voll Eifer, voll Herbe, voll Tränen und voll von gutem Glauben.“³⁵⁴ Statt mit pädagogischem Feingefühl zu unterrichten, drangsalierte Buchser seinen Schüler, um dessen Durchhaltevermögen zu testen und ihn gegen die Mühsale des Künstlerlebens abzuhärten:

„In diesen Hellsauwochen lernte ich so recht, was Arbeit heisst. Ich wurde rücksichtslos, erbarmungslos in die edle Kunst des Malens eingeweiht. Wenn je in meinem späteren Leben mir ob des Malens so recht elend wurde, so dachte ich an jene Hellsauwochen, gleich wurde es mir wieder wohler.“³⁵⁵

Der Schüler spürte jedoch hinter der rauen Fassade, dass Buchser ihm wohlgesonnen war, und vor allem erkannte er:

„Unter der Leitung & Korrektur von Buchser ist keine Kleinigkeit zu arbeiten. Da heisst es schaffen; aber man macht auch Fortschritte, & zwar stetige Fortschritte. Jeden Abend, wenn ich zu arbeiten aufhöre, so kann ich mir sagen, heute habe ich einen Schritt vorwärts gemacht.“³⁵⁶

Während seiner Lehrzeit näherte der junge Amiet seinen Stil zeitweise stark an denjenigen seines Lehrmeisters an, weshalb Mauner ihn als zeitweiligen „Buchser-Epigon“³⁵⁷ titulierte. Auch später noch bewunderte Amiet das „Wesen der Buchserschen Kunst“³⁵⁸. Vor allem die „klangvolle Farbigkeit“³⁵⁹ sowie Buchsers Vorliebe für Licht- und Farbeffekte inspirierten ihn nachhaltig.

³⁵² Buchser arbeitete ab 1886 in Hellsau. Zu Buchsers Biografie siehe Hollenstein 1990.

³⁵³ Amiet schrieb wiederholt an Giacometti, wie hart die Lehre bei Buchser sei: „Und weisst Du, wie Buchser ungeduldig ist, alle Augenblicke steht er hinter mir & schimpft & macht eine Geschichte.“ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 17.07.1889, in: Radlach 2000, Brief Nr. 9, S. 12. Siehe auch Amiet 1938/I, S. 14–15.

³⁵⁴ Amiet 1938/I, S. 13.

³⁵⁵ Amiet 1938/I, S. 14–15.

³⁵⁶ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 07.08.1889, in: Radlach 2000, Brief Nr. 11, S. 17.

³⁵⁷ Mauner 1998, S. 9.

³⁵⁸ Amiet 1938/I, S. 13.

³⁵⁹ Amiet 1938/I, S. 12.

1890 erkrankte Buchser ernsthaft und verbrachte die Zeit bis zu seinem Tod am 22. November 1890 bei seinem Bruder in Feldbrunnen. Dort besuchte Amiet ihn über den Sommer regelmässig, zeigte ihm seine Arbeiten und fragte ihn um Rat. Das Verhältnis der beiden scheint in dieser Zeit freundschaftlich und vertraut gewesen zu sein. So berichtete Amiet im September Giacometti über Buchsers schlechten Gesundheitszustand³⁶⁰ und schloss mit den Worten: „Er behandelt mich sehr liebevoll.“³⁶¹

In diesem Jahr schuf Amiet das einzige Selbstbildnis, das sich sowohl hinsichtlich der intensiven Farbgebung und des Lichts als auch bezüglich des Motivs stark an Buchsers Malerei orientierte. Der abenteuerlustige und weit gereiste Buchser, der sich auch für einige Zeit in Marokko aufgehalten hatte, interessierte sich sehr für fremde Länder und Kulturen. Menschen mit dunkler Hautfarbe und exotischer Tracht waren beliebte Motive in seiner künstlerischen Arbeit. Für das Selbstporträt schlüpfte Amiet nun in die Rolle eines jungen Arabers, vielleicht eines Marokkaners, und verlieh sich mit der Mütze, dem goldbraunen Teint, den dunklen Augen, den schwarzen, aus der Stirn gekämmten Haaren sowie dem gestutzten Bart ein orientalisches Aussehen.

Weshalb Amiet neben den vielen Lehrstücken, die er in Buchsers Unterricht gemalt hatte und in welchen das Vorbild deutlich erkennbar blieb, auch dieses Selbstbildnis in Anlehnung an Buchser schuf, kann nur vermutet werden. Der angehende Künstler war sich 1890 – ausgelöst durch Buchsers Erkrankung – sicherlich bewusst, dass ein wichtiges Kapitel seiner Lehrzeit zu Ende ging. Das Selbstporträt könnte somit als eine Art Selbstversicherung am Ende seiner Studienzeit bei Buchser gelesen werden. Denn der von oben herab gerichtete Blick des jungen Mannes drückt durchaus Selbstbewusstsein und den Willen zur Selbstbehauptung aus, auch wenn die feinen, sensiblen Gesichtszüge noch eine gewisse jugendliche Unsicherheit offenbaren. Auch bezüglich der Malweise ist trotz stilistischer Annäherung an sein Vorbild zugleich eine selbstbewusste Abgrenzung zu konstatieren: Der Schüler Amiet porträtierte sich zwar in der Manier des Meisters, erlaubte sich jedoch die Freiheit, Teile des Hintergrundes und der Kleidung skizzenhaft wiederzugeben, in einer Art also, die Buchser in seiner eher konventionellen Porträtmalerei vermutlich kaum geduldet hätte.³⁶²

³⁶⁰ Amiet war sich bereits im September bewusst, dass Buchser nicht mehr lange leben würde. „Lange kann es nicht mehr dauern“, schreibt er an Giovanni Giacometti. Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 11.09.1890, in: Radlach 2000, Brief Nr. 23, S. 45.

³⁶¹ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 11.09.1890, in: Radlach 2000, Brief Nr. 23, S. 45.

³⁶² Zu Buchsers Porträtmalerei siehe Christen 1990, S. 47–48.

Für die Schaffung dieses Selbstbildnisses könnte es – neben dem Wunsch nach Selbstversicherung – einen zweiten Beweggrund gegeben haben: Eines der ersten Bilder Buchsers, das Amiet zu Gesicht bekommen hatte, war ein Selbstporträt aus dem Jahre 1852 mit dem Titel *A ma mère chérie*³⁶³. Als Knabe hatte Amiet es oft im Gemeindehaus von Solothurn bewundert und schwärmte noch viele Jahre später: „Wie liebte ich dieses Bild, das in so warmen, lebensvollen Farben prangt und jubelt: sieh, Mutter, so malt dein Frank.“³⁶⁴ Möglicherweise inspirierte dieses Selbstbildnis den jungen Amiet damals sogar zu seinem ersten eigenen Selbstbildnis (Kat. 1883.01), das er mit nur 15 Jahren, noch bevor er Buchsers Schüler wurde, gemalt hatte. Dies wiederum könnte Amiet dazu motiviert haben, in Buchsers Todesjahr als letzte Geste der Ehrbezeugung ebenfalls ein Selbstbildnis zu wählen.

Neue stilistische Einflüsse zeigen sich in den Selbstbildnissen erst wieder von 1893 bis 1895. In ihnen wirkt der Aufenthalt in Pont-Aven nach. 1892 hatte der 24-jährige Künstler die für ihn neue neoimpressionistische Kunstrichtung in Pont-Aven als „Offenbarung“ erlebt.³⁶⁵ Er setzte sich in der Folge intensiv mit den Arbeitstechniken Gauguins und dessen Anhängern Emile Bernard, Armand Séguin und Roderick O’Conor auseinander und interessierte sich vermehrt auch für kunsttheoretische Überlegungen, die er vor allem mit O’Conor diskutierte.³⁶⁶ Der Einfluss von Pont-Aven zeigt sich allgemein in Amiets Kunst von 1892 bis 1895 deutlich. Die Malerei wurde in erster Linie durch O’Conor beeinflusst. In vielen Ölgemälden aus dieser Zeit übernahm Amiet dessen divisionistische Technik, die Flächen durch gerade oder gewellte Farbstreifen aufzufächern und zu strukturieren. Demgegenüber sind viele Arbeiten auf Papier, wie Zeichnungen, Gouachen und Pastelle aus besagter Zeit – insbesondere diejenigen von 1893 –, eher vom Stilmittel des Cloisonnismus beeinflusst, das von Bernard eingeführt und von vielen Anhängern der Schule von Pont-Aven angewendet wurde.³⁶⁷

Auch im ersten Selbstbildnis (Kat. 1893.02), das Amiet nach seiner Rückkehr in die Schweiz mit Pastellkreide auf Karton gezeichnet hatte, verwendete er die Stilmerkmale

³⁶³ Frank Buchser: *Selbstbildnis, A ma mère chérie*, 1852, Öl auf Leinwand, 64 x 56 cm, Kunstmuseum Solothurn. Siehe auch Christen 1990, S. 48.

³⁶⁴ Amiet 1938/I, S. 11.

³⁶⁵ Amiet 1922, S. 7.

³⁶⁶ Siehe dazu die Briefe von Cuno Amiet an Giovanni Giacometti aus Pont-Aven, in: Radlach 2000, Brief Nr. 54, 55 und 59.

³⁶⁷ Siehe dazu Vögele 2005, S. 35.

des Cloisonnismus, kombinierte sie jedoch mit einer divisionistischen Technik.³⁶⁸ Die Orientierung am Cloisonnismus widerspiegelt sich in der geschwungenen Begrenzung von Haar und Bart, welche die beiden Partien zusammenwachsen lässt, sowie in den Konturen von Schultern und Kragen. Gleichzeitig wird der Ausdruck der Zeichnung durch die feine divisionistische Strukturierung der Flächen, die eher von Gauguins denn von O'Conors Maltechnik inspiriert ist, geprägt. Die dadurch erreichte „Dichte, Vielschichtigkeit und Subtilität der Farbtöne und des Farbauftrages“³⁶⁹ sowie die kühne Farbkombination von leuchtendem Blau und Grün sind Ausdruck einer eigenständigen maltechnischen Interpretation der dennoch klar erkennbaren bretonischen Einflüsse. Das Bildnis kann also als maltechnischer Versuch, die erlernten Stilmittel zu integrieren und somit als künstlerische Selbstreflexion und Standortbestimmung nach der Rückkehr gedeutet werden.

Amiets Miene wirkt ernst und gar etwas düster, was als Ausdruck von Entschlossenheit oder – gemäss Vögele – auch von Trauer gelesen werden kann.³⁷⁰ Beide Deutungsmöglichkeiten scheinen angesichts der Lebenssituation plausibel: Die ihm ohnehin schwerfallende Rückkehr aus Pont-Aven³⁷¹ in die Schweiz wurde durch eine demütigende Erfahrung noch erschwert: Amiets neoimpressionistischen Bilder, die er an zwei Ausstellungen in Solothurn und Basel zeigte, waren „den bourgeois Mitbürgern unbequem“ und wurden von Kritikern auf bössartige Weise lächerlich gemacht.³⁷² Amiet fürchtet deshalb um seinen Ruf als Künstler, wie er seinem Freund Giacometti klagt:

„Auch wenn man sich um all das Geschwätz nicht kümmert, ist es doch nicht angenehm zu sehen, dass seine Arbeiten, für die man von seinem Leben gegeben hat, so behandelt werden. Und dann die Eltern und die Solothurner. Ich laufe mit erhobenem Kopf, aber auf allen Gesichtern liest man die verlorene gute Meinung.“³⁷³

³⁶⁸ Sowohl Radlach wie auch Vögele datieren die Entstehung des Bildes auf die Zeit kurz nach der Rückkehr aus Pont-Aven. Radlach 2005, S. 12, Vögele 2005, S. 48.

³⁶⁹ Radlach 2005, S. 12.

³⁷⁰ Vögele 2005, S. 48.

³⁷¹ Amiet musste aus finanziellen Gründen in die Schweiz zurückkehren. Siehe dazu Zaugg 1991, S. 23, Mauner 1999/2000, S. 22.

³⁷² Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 07.10.1893, in: Radlach 2000, Brief Nr. 61, S. 146, siehe auch S. 147, Anm. 7 und 8.

³⁷³ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 07.10.1893, in: Radlach 2000, Brief Nr. 61, S. 147.

Im selben Brief verteidigt er gleichzeitig seine Malerei und gibt seinem Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten Ausdruck: „Ich sehe darin ein Korn der wahren Schönheit, und da ich sie gemalt habe, fühle ich die Kraft, etwas Gutes zu erreichen.“³⁷⁴

Das Pastell-Selbstbildnis von 1893 kann in der Folge als künstlerischer Versuch gewertet werden, neue und eigene stilistische Wege zu gehen und widerspiegelt gleichermassen eine Auseinandersetzung mit der biografischen und künstlerischen Situation. Es bildet zudem den Auftakt zu einer Reihe von Selbstdarstellungen, in denen Amiet 1894 und 1895 das bretonische Stilmittel des Divisionismus wiederum aufgreift und weiter dekliniert.

Im Jahre 1894 interpretiert er in zwei Selbstbildnissen den Divisionismus auf eigenwillige und skizzenhafte Art. Das erste Beispiel (Kat. 1894.01) wurde mit Öl auf Karton gemalt und wirkt durch die freie Pinselführung und dem an vielen Stellen hervortretenden Karton experimentell und kühn. Die Flächen sind dynamisch in unterschiedlich ausgerichtete Pinselstriche aufgefächert. Nur das Gesicht hebt sich flächig davon ab. Das Selbstporträt zeigt den jungen Maler als Ganzfigur mit einer Leinwand unter dem Arm und einer Schultertasche. Es erweckt den Eindruck, als würde der Künstler auf dem Weg zum Malen im Freien einen Moment innehalten und über die Schulter zurück auf den Betrachter blicken.

Das zweite Beispiel (Kat. 1894.02)³⁷⁵ ist in Tempera auf Karton gemalt. Es wirkt noch skizzenhafter. Die Pinselstriche sind so locker nebeneinander gesetzt, dass der Bildgrund noch wesentlich dominanter hervortritt. Hier ist sogar das Gesicht mit kurzen Pinselstrichen wiedergegeben.

Auffallend ist, dass die Selbstbildnisse von 1893/94 nicht in dem von O'Connor inspirierten Stil gemalt sind wie die restlichen Werke aus dieser Zeit, inklusive der Porträts. Denn auch dort verwendete Amiet eine klar durchstrukturierte divisionistische Technik mit breiten, teils wellenförmigen Pinselstrichen, wie beispielsweise in den beiden Kinderbildnissen *Otteli*³⁷⁶ und *Sophie*³⁷⁷ sowie im Porträt seiner Schwägerin Emmy³⁷⁸ (Abb. 5). Daraus lässt sich schliessen, dass Amiet in den Selbstdarstellungen die

³⁷⁴ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 07.10.1893, in: Radlach 2000, Brief Nr. 61, S. 146.

³⁷⁵ Siehe dazu auch Kapitel 5.2.

³⁷⁶ Cuno Amiet: *Otteli*, 1894, Öl auf Leinwand, 46,5 x 38,3 cm, Privatbesitz. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 140.

³⁷⁷ Cuno Amiet: *Sophie*, 1894, Öl auf Leinwand, 47 x 39 cm, Privatbesitz. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 141.

³⁷⁸ Siehe zu Emmys Porträt auch Kat. Bern 1999/2000, S. 129, Kat. Solothurn 2005, S. 13.

bretonischen Nachklänge eigenständiger umgesetzt hat. Die Fassung des Porträts *Emmy*³⁷⁹ (Abb. 6) allerdings, die Amiet 1893 in Tempera auf Karton malte, wirkt – ähnlich wie die Selbstbildnisse von 1894 – wie eine spontane Skizze, deren Reiz gerade im flüchtigen Farbauftrag liegt, der den Bildträger mitsprechen lässt. Zusammen mit den beiden Selbstbildnissen aus dem Jahre 1894 erweckt sie den Eindruck, als hätten die Materialien Karton und Papier, Pastell und Tempera Amiet zusätzlich zu mehr künstlerischer Freiheit und Autonomie ermutigt – künstlerische Freiheit, die er sich offenbar gerade in den Selbstdarstellungen vermehrt erlaubte.

In den Selbstbildnissen entfernte sich Amiet also von O'Conors Malweise und orientierte sich eher an Gauguins feinerer und dünnerer Pinselfaktur. Davon zeugen auch drei Selbstbildnisse aus dem Jahre 1895, die zugleich neue Einflüsse verarbeiten. Das erste Beispiel (Kat. 1895.03) ist in einer subtilen Stricheltechnik ausgeführt, die einerseits an die bretonischen Impulse, andererseits aber auch stark an die Malweise Giovanni Segantinis erinnert. Die Flächen sind durch feine, kurze Pinselstriche sorgfältig durchstrukturiert. Obwohl Rot- und Grüntöne dominieren, wird der Kontrast durch das zarte Graublau, das Amiet wechselnd mit Grün und Rot hinstrichelt, gemildert. Das gedämpfte Kolorit und die subtile Malweise verleihen dem Porträt einen eleganten und fragilen Charakter, der mit den jugendlich zarten Gesichtszügen korrespondiert. Das Gesicht mit blasser, von einem leicht rötlichen Schimmer belebter Haut, wirkt wie aus Porzellan. Neben Kolorit und Malweise sind es auch der ausweichende Blick und die unterschiedlich ausgerichteten Blickachsen der Augen, welche dem Porträt etwas Unbestimmtes und Zurückhaltendes verleihen, und damit Verletzlichkeit und Reserviertheit zum Ausdruck bringen. Die sorgfältige formale Gestaltung hingegen weist das Selbstbildnis dennoch als selbstbewusste Reflexion über die eigene Malerei aus oder, wie von Tavel es formuliert: „Das Spiel reinsten, zartester Farbigkeit wird zum Mittel, über das individuelle Selbstbildnis Amiets hinaus in allgemeingültiger Darstellung einen Maler wiederzugeben.“³⁸⁰ Dass Amiet sich hier in seiner Funktion als Maler darstellt, verdeutlicht zudem die rechteckige Fläche im Hintergrund, die als Bild im Bild und damit als Hinweis auf den Künstlerberuf gelesen werden kann.³⁸¹

³⁷⁹ Die Temperafassung von *Emmy* ist allerdings so eigenständig, dass sie nicht als Entwurf oder als vorbereitende Arbeit zum Ölbild gelten kann. Siehe dazu auch Kat. Bern 1999/2000, S. 129.

³⁸⁰ Von Tavel 1985, S. 120.

³⁸¹ Von Tavel meint, dass das Rechteck sowohl als Bild wie auch als Fenster gedeutet werden kann. Von Tavel 1985, S. 121. Gegen Letzteres spricht allerdings, dass das Rechteck dafür ausserordentlich hoch liegt. Auch die innerbildliche Beziehung zwischen dem Porträt Amiets und der Farbfläche widersprechen einer Deutung des Rechtecks als Fenster.

Die Nähe zu Segantinis Maltechnik ist in diesem Selbstbildnis frappant, was von Tavel zur Überlegung führt: „Die konsequente Anwendung der divisionistischen Technik, deren auffallend kurze Striche an den Pointillismus grenzen, wirft die Frage auf, ob das Bildnis der erste Niederschlag der Beschäftigung mit Segantini sei.“³⁸² Das Selbstporträt entstand allerdings vor der ersten persönlichen Begegnung mit Segantini, denn Amiet lernte diesen erst im Sommer 1896, während eines Besuches bei Giovanni Giacometti in Stampa, kennen.³⁸³ Mit dessen Maltechnik jedoch hatte er bereits früher Bekanntschaft gemacht. So sah er 1889 zusammen mit Giacometti Segantinis Werke an der Weltausstellung in Paris.³⁸⁴ Ab 1894 war Segantini dann im Briefwechsel der Freunde immer wieder präsent, wobei Giacometti unter anderem auch dessen Technik beschreibt:

„Seine Art zu malen, ist dieselbe, die auch Du aufgenommen hast, den Kritiken Deiner Bilder nach zu urteilen. Seine ‚Art‘ meine ich in bezug auf die Technik. [...] Es sind kleine fette, in tausend Farben vibrierende Pinselstriche, und so ist das ganze Bild gemalt. Aber wie überlegt sind jene kleinen Farbstriche! Man spürt, dass nicht einmal der kleinste Pinselstrich zufällig gesetzt ist.“³⁸⁵

Im Oktober 1894 schickte Giacometti Amiet zudem – gleichsam als Anschauungsmaterial – den Katalog einer Segantini-Ausstellung in Mailand zu.³⁸⁶

Somit hatte wahrscheinlich der 1894 begonnene briefliche Austausch mit Giacometti über Segantinis Malerei Amiets Interesse geweckt. Daneben war es gerade das in Pont-Aven gelegte Fundament, das den jungen und noch suchenden Künstler auf die Auseinandersetzung mit Segantinis Maltechnik vorbereitete. Was er 1889 vermutlich nur zur Kenntnis genommen hatte, vermochte er nach seinen persönlichen Erfahrungen in der Bretagne für die eigene Stilsuche und für neue formale Versuche zu

³⁸² Von Tavel 1985, S. 120. Von Tavel geht allerdings wie vor ihm Huggler und Mauner irrtümlicherweise davon aus, dass Amiet Segantini bereits 1895 kennengelernt habe. Von Tavel 1985, S. 119, Huggler 1971, S. 30, Mauner 1984, S. 24.

³⁸³ Zum Aufenthalt in Stampa siehe die Beschreibung Amiets, in: Amiet 1943/III, S. 32–36. Siehe auch Radlach 2000, Brief Nr. 77, 78.

³⁸⁴ Giacometti erinnert Amiet in einem Brief an die Bilder von Segantini, die an der Weltausstellung in Paris 1889 ausgestellt waren. Brief Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, Ostersonntag 1894, in: Radlach 2000, Brief Nr. 67. Darauf antwortet Amiet, dass er sich gut daran erinnere. Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 09.05.1894, in: Radlach 2000, Brief Nr. 68.

³⁸⁵ Brief Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, Ostersonntag 1894, in: Radlach 2000, Brief Nr. 67, S. 170–171.

³⁸⁶ *Omaggio a Segantini*, Esposizioni riunite al Castello Sforzesco, Mailand 1894. Siehe Radlach 2000, S. 177, Anm. 5. Siehe auch Brief Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 20.10.1894, in: Radlach 2000, Brief Nr. 69.

verwerten. Dabei wies ihm Segantinis Variante des Divisionismus³⁸⁷ einen Weg, seinen eigenen divisionistischen Stil zu verfeinern. „Die Begegnung mit Segantini und seinem Schaffen hat Amiet nicht auf neue Wege geführt, aber bestehende Versuche und Ansätze bestätigt und gefördert“,³⁸⁸ stellt auch von Tavel mit Bezug auf das Selbstbildnis von 1895 fest.

1895 entstand ein zweites, in ganz ähnlicher Technik gefertigtes Selbstporträt, mit dem sich Amiet ebenfalls der Malerei Segantinis annähert: das *Selbstbildnis mit Hut* (Kat. 1895.02). Ebenso feine, meist längs gerichtete und parallel verlaufende Pinselstriche fächern hier die Flächen auf. Die Wirkung ist jedoch eine völlig andere: Die ausgefransten Konturen, die fadenartige Pinselfaktur, der struppige Bart und der Hut verleihen dem Porträtierten ein spitzbübisches Aussehen. Auch in der Farbgebung unterscheiden sich die beiden Selbstbildnisse: Dem zurückhaltenden Kolorit im ersten Beispiel steht die vitale und kräftige Farbigkeit im zweiten gegenüber. Ähnlich hingegen sind der verschlossene Gesichtsausdruck sowie der Blick, der ins Leere geht.

Es liegt deshalb nahe, beide Selbstdarstellungen als erste Resultate einer Auseinandersetzung mit Segantini zu verstehen, und dies zu einem Zeitpunkt, in dem sich Amiet mit keinem anderen Werk so weit der Malweise Segantinis annäherte. Auch nach der persönlichen Begegnung der beiden Künstler im Jahre 1896 hatte Amiet, wie Radlach aufzeigt, nur in einigen Zeichnungen Segantinis feine Stricheltechnik übernommen.³⁸⁹ Der spätere Vorwurf Amiets an Giacometti, zu sehr unter Segantinis Einfluss zu stehen, lässt zudem vermuten, dass Amiet Segantinis Kunst gegenüber seine Vorbehalte hatte.³⁹⁰ Sie galten wahrscheinlich neben dem Malstil vornehmlich dem symbolistischen Inhalt. Entsprechend kritisierte er 1901 Giacomettis *Heuernte* von 1897:

„Das Bild ist ja sehr gut studirt & mag auch in allen seinen Farbenwerthen sehr richtig sein. Aber ich habe das Gefühl, dass es in der Conception

³⁸⁷ Segantini gilt als Vertreter des italienischen Divisionismus, der sich sowohl maltechnisch wie auch thematisch vom französischen Neoimpressionismus und Pointillismus unterscheidet. Siehe dazu Kat. Zürich 2008.

³⁸⁸ Von Tavel 1985, S. 120.

³⁸⁹ Radlach belegt anhand einiger Zeichnungen die Annäherung Amiets an Segantini in den späten 1890er Jahren. Radlach 2005, S. 15–16.

³⁹⁰ Siehe dazu Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, Samstag vor Ostern 1901, in: Radlach 2000, Brief Nr. 164 und Brief Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 27.04.1897, in: Radlach 2000, Brief Nr. 90. Siehe auch Müller 1996/97, S. 223.

sowohl, als auch in der Art der Ausführung zu sehr von Segantini beeinflusst ist.“³⁹¹

Im dritten Selbstbildnis von 1895 (Kat. 1895.05), dem *Selbstbildnis mit Apfelrahmen*, variiert Amiet die divisionistische Technik, indem die Figur durch feine, der Hintergrund dagegen durch breitere Pinselstriche strukturiert werden. Der mit Äpfeln bemalte Rahmen, der in der Gruppe der Selbstporträts einmalig ist,³⁹² zeugt zudem von einem anderen, sich neu manifestierenden Einfluss. Wahrscheinlich hatte Amiet die Idee von Hans Thomas Selbstbildnis aus dem Jahre 1880 (Abb. 7) übernommen, dessen Rahmen mit einem Fries aus Blumen und Kinderköpfen verziert ist.³⁹³ Darauf porträtierte sich Thoma inmitten eines Apfelhaines, was Amiet möglicherweise zur Aufnahme des Apfelmotivs inspirierte. Amiets Apfelrahmen fungiert jedoch nicht nur als Dekoration, sondern steckt zugleich den thematischen Rahmen des Selbstbildnisses ab: Er stellt den Porträtierten einerseits in einen ländlichen Kontext und verbindet ihn andererseits mit dem in seinem Werk stets wiederkehrenden Apfelmotiv.³⁹⁴

Der fransige Bart, die in die Stirn fallenden Haarsträhnen, die roten Backen und die grossen Augen verleihen dem Porträtierten einen jugendlichen und verletzlischen Ausdruck. Dennoch strahlen das erhobene Haupt, das vom Hut wie von einem Nimbus umkränzt wird, sowie der nach unten auf den Betrachter gerichteten Blick auch ein gewisses Selbstbewusstsein aus. Damit scheint sich in diesem Selbstbildnis von 1895 ebenfalls ein Wille zur Selbstbehauptung anzudeuten.

Die auffällige Häufung von Selbstdarstellungen zwischen 1893 und 1895 haben von Tavel und Sandoz biografisch als „intensive Selbstbefragung“³⁹⁵ und „ausgeprägten neuen Hang zur Introspektion“³⁹⁶ interpretiert. Eine solche Lesart liegt nahe, da Amiet, wie geschildert, nach seiner Rückkehr aus Pont-Aven um seine künstlerische Position und sein Ansehen kämpfen musste. 1895 traf ihn zudem mit dem Tod des Vaters ein privater Schicksalsschlag. Demgegenüber hat die Betrachtung einiger dieser Selbst-

³⁹¹ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, Samstag vor Ostern 1901, in: Radlach 2000, Brief Nr. 90, S. 314.

³⁹² Das Porträt des Bildhauers Max Leu von 1898 weist ebenfalls einen bemalten Rahmen auf. Cuno Amiet: *Bildnis Max Leu*, 1898, Öl auf Leinwand, 50,5 x 60 cm, Kunstmuseum Solothurn, Depositum Kunstverein Solothurn. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 157.

³⁹³ Obwohl sich eine Inspiration Amiets durch Thomas Selbstporträt von 1880 nicht endgültig beweisen lässt, legt ein Vergleich der beiden Selbstbildnisse diesen Schluss nahe. Auch Mauner vertritt diese These. Mauner 1984, S. 54. Mauner und Müller konnten ausserdem belegen, dass Amiet sich von Thoma auch zu den Mutter-und-Kind-Darstellungen anregen liess. Mauner 1984, S. 28–29, Müller 1996/97, S. 230.

³⁹⁴ Siehe dazu Kapitel 3.2.

³⁹⁵ Von Tavel 1985, S. 119.

³⁹⁶ Sandoz 1999/2000, S. 44.

darstellungen gezeigt, dass die Selbstreflexion mindestens ebenso der Malerei und den Maltechniken galt. Es scheint deshalb genauso angemessen, die Porträts als malerische Versuche im Sinne einer künstlerischen Selbstversicherung oder Standortbestimmung zu verstehen.

Nach dem *Selbstbildnis mit Apfelrahmen* von 1895 entstand um 1902 eine weitere Selbstdarstellung, die von Thomas Selbstporträt von 1880 inspiriert ist: das *Selbstbildnis mit Apfel* (Kat. 1902.01)³⁹⁷. Im Gegensatz zum früheren Selbstporträt lässt sich bei diesem eine Beeinflussung tatsächlich nachweisen. Denn Amiet unternahm 1902 eine Reise nach Dresden, wo Anna Amiet einen längeren Kuraufenthalt plante.³⁹⁸ Bereits auf der Hinreise besuchte der Künstler eine Ausstellung in Karlsruhe,³⁹⁹ wo er Werke von Thoma „mit viel Andacht“ geniessen konnte.⁴⁰⁰ Neben Karlsruhe und Dresden bereiste Amiet in dieser Zeit auch Berlin, Nürnberg und München,⁴⁰¹ und zwar, wie er im Brief an Miller scherzhaft erklärte, stets offen für künstlerische Inspiration: „Ich hoffe, dann soviel von der Kunstreise gewonnen zu haben, dass ich Ihre Wände anständig streichen kann.“⁴⁰²

Es darf also davon ausgegangen werden, dass Amiet in der Kunstsammlung Dresden auch Thomas Selbstbildnis wiedergesehen hat. Der formale Vergleich mit Amiets *Selbstbildnis mit Apfel*, das gemäss Mauner kurz nach der Rückkehr aus Dresden entstanden ist,⁴⁰³ bestätigt diese Annahme, denn offensichtlich übernahm Amiet die Idee für die Bildkomposition mit der frontalen Ausrichtung der Figur, dem Apfelhain im Hintergrund, der auf Mundhöhe verlaufenden Horizontlinie sowie der hochgehaltenen Hand von Thoma – allerdings mit kleinen Änderungen.

Im *Selbstbildnis mit Apfel* von 1902 ist noch ein zweiter, weit vordergründigerer Einfluss erkennbar: Amiet nähert sich darin zum ersten Mal in einem Selbstporträt

³⁹⁷ Siehe dazu auch Mauner 1984, S. 25–26.

³⁹⁸ Der Kuraufenthalt sollte Anna Amiet nach der im September 1901 erlittenen Totgeburt wieder zu Kräften bringen. Siehe Zaugg 2009, S. 13–16.

³⁹⁹ Gemäss Radlach handelte es sich dabei wahrscheinlich um die *Jubiläumsausstellung für Kunst und Kunstgewerbe zum 50. Regierungsjahr von Grossherzog Friedrich I.*, eröffnet am 25.04.1902. Radlach 2000, S. 346, Anm. 3.

⁴⁰⁰ Brief Cuno Amiet an Oscar Miller, Weisser Hirsch [Dresden, Anm. der Autorin], 18.08.1902, Galerie Kornfeld, Bern.

⁴⁰¹ Amiet berichtete Giacometti über die Reise in die Städte Karlsruhe, Dresden, Berlin, Nürnberg und München. Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 16.11.1902, in: Radlach 2000, Brief Nr. 196, S. 349. Aus Nürnberg schrieb Amiet am 05.09.1902 die Postkarte an Trissy Batsch mit dem *Selbstbildnis mit zwei Engeln* (Kat. 1902.10). Siehe dazu auch Kapitel 4.2.

⁴⁰² Brief Cuno Amiet an Oscar Miller, Weisser Hirsch [Dresden, Anm. der Autorin], 18.08.1902, Galerie Kornfeld, Bern.

⁴⁰³ Mauner 1984, S. 25–26. Auch Mauner geht davon aus, dass Amiet das Selbstbildnis Thomas 1902 in Dresden wiedergesehen hat.

ausdrücklich Hodler an, und dies, obwohl sich seine Malerei bereits seit Längerem an dessen Stilprinzipien orientierte. Von 1897 bis 1904 waren Amiet und Hodler befreundet gewesen und arbeiteten oft gemeinsam.⁴⁰⁴ Amiet bewunderte den älteren und erfolgreichen Maler und geriet in eine gewisse künstlerische Abhängigkeit, die gerade in seinen um die Jahrhundertwende entstandenen Werken deutlich wird. Amiets Schaffen aus dieser Zeit wirkt oft unentschlossen und wenig überzeugend, denn die Ausrichtung auf Hodlers zeichnerischen, auf formale und inhaltliche Aspekte konzentrierten Stil, der Amiet im Grunde „wesensfremd“⁴⁰⁵ blieb, bremste sein eigenes, eher malerisches Schaffen. Die Freundschaft zerbrach und die künstlerische Abhängigkeit endete schliesslich abrupt, nachdem Amiet 1904 von Kritikern zum Hodler-Epigonen gestempelt wurde.⁴⁰⁶ Am meisten kränkte Amiet damals Hodlers stille Zustimmung, denn dieser verteidigte den Jüngeren nicht gegen die Abwertung zum „harmlosen Hodlerschüler & -Nachahmer“⁴⁰⁷. Der darauf folgende Bruch kam Amiets künstlerischer Entwicklung jedoch zugute, da er sich danach wieder auf seine Wurzeln und seine eigenen schöpferischen Qualitäten besann.

Hodlers Einfluss manifestiert sich im *Selbstbildnis mit Apfel* bereits in der strengen Frontalität der Figur. Diese erinnert an Hodlers Selbstporträt aus dem Jahre 1900,⁴⁰⁸ in dem der Künstler sich zum ersten Mal streng frontal und symmetrisch darstellt. Gerade in dieser Position stellen bei Hodler wie bei Amiet Haare und Bart markante und bildprägende Merkmale dar, welche das Gesicht einrahmen und die Augenpartie betonen. Weiter zeugen auch die symmetrische Komposition und die Wölbung des Horizontes im Hintergrund von Amiets Verehrung für den älteren Malerkollegen. Und nicht zuletzt verweist der symbolistische Inhalt des Gemäldes auf das Vorbild: Der Apfel als Leitmotiv Amiets in der rechten, emporgehaltenen Hand verbindet sich mit den Bäumen, die sich über dem Haupt der Figur einander zuneigen, und den weissen Lichtflecken darüber zum symbolistischen Zeichen für Schöpfungstum und Genius des Künstlers.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Zum Verhältnis zwischen Amiet und Hodler siehe Blass 1928, S. 63–64, Mauner 1984, S. 33–44, Sandoz 1999/2000, S. 34–43.

⁴⁰⁵ Müller 1996/97, S. 230. Müller ist der Meinung, dass Amiet die von einer idealistischen Weltanschauung geprägte Kunst Ferdinand Hodlers nicht wirklich zu werten vermochte.

⁴⁰⁶ Dies geschah anlässlich der gemeinsamen Ausstellung von Hodler und Amiet in der Wiener Sezession 1904.

⁴⁰⁷ Amiet beklagte sich bei seinem Freund Giacometti: „Meine Freundschaft zu Hodler hat erheblich gelitten. Du weisst doch, dass die Kritiker in Wien mich als harmlosen Hodlerschüler & -Nachahmer taxiert haben.“ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 02.06.1904, in: Radlach 2000, Brief Nr. 221, S. 375.

⁴⁰⁸ Siehe Kapitel 3.1.2, Anm. 132. Hodler wählte in seinen späteren Selbstbildnissen immer wieder die Frontalansicht. Siehe Brüscheiler 1979.

⁴⁰⁹ Zu Amiets symbolistischer Phase siehe Sandoz-Keller 1988.

Die Haltung der erhobenen Hand mit dem Apfel gleicht derjenigen von Thoma, der in seinem Selbstbildnis ein Buch hält und sich damit als Gelehrter ausweist. Die Handhaltung ist jedoch auch – wie Nyffenegger feststellt – derjenigen Dürers in seinem berühmten Selbstporträt von 1500 bemerkenswert ähnlich.⁴¹⁰ Tatsächlich verbrachte Amiet auf seiner Kunstreise 1902 einige Tage in München und sah dort in der Alten Pinakothek vermutlich das Selbstbildnis Dürers wieder, das er mit Sicherheit bereits aus seiner Studienzeit gekannt hatte. Auch besuchte er in Nürnberg Dürers ehemaliges Wohnhaus, ebenfalls ein Indiz für Amiets Interesse am berühmten Maler. Wie er scherzhaft an Giacometti schrieb, erhoffte er sich, dort das Geheimnis von dessen künstlerischem Erfolg zu entdecken: „Ich war in Dürer's Wohnhaus & habe mir gut beschaut, in was für Kesseln & Pfannen ihm seine Agnes kochte. Wir wollens dann auch so versuchen.“⁴¹¹

Dass sich im *Selbstbildnis mit Apfel* ausgerechnet Einflüsse von Hodler, Thoma und Dürer finden lassen, ist nicht weiter erstaunlich, da Amiet deren Malerei als stilistisch verwandt erachtete. Die genannten drei Künstler pflegten alle einen zeichnerischen Stil, der sich mehr auf die Form als auf die Farbe konzentriert, einen Stil, den Amiet 1943 am Beispiel Hodlers als „altdeutsch“⁴¹² bezeichnete.

Im *Selbstbildnis mit Apfel* floss aber neben der ‚altdeutschen‘ gleichzeitig eine koloristische Stilrichtung ein. Mit einer dynamischen, divisionistischen Pinselführung belebt Amiet das Bild und verleiht diesem dadurch zugleich einen malerischen Charakter. Dieser steht in einem gewissen Widerspruch zur statischen Wirkung der ganzen Bildkomposition und zur zeichnerisch angelegten Grundstruktur des Bildes, die vor allem in der markanten Kontur der Figur und der naturalistischen Darstellung der Hand zum Ausdruck kommt. Mauner kritisiert denn auch die eigentümliche Wirkung dieses stilistischen Kontrasts.⁴¹³ Für Müller hingegen ist das Bild auf der inhaltlichen Ebene nicht gelungen: Der Symbolismus bleibe vordergründig, und der grimmige Blick, der sich auf Hodlers Selbstbildnisse beziehe, wirke hier lächerlich.⁴¹⁴ Irritierend ist ausserdem die Kombination von Gebärde, mit der die Figur dem Betrachter den Apfel entgegenhält, und ausweichendem Blick, der die Präsenz des Porträtierten mindert und den mit der Geste angebotenen Dialog verhindert.

⁴¹⁰ Nyffenegger 1994, S. 37.

⁴¹¹ Postkarte Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 02.09.1902, in: Radlach 2000, Brief Nr. 193.

⁴¹² Amiet 1943/II, S. 53.

⁴¹³ Mauner 1984, S. 25.

⁴¹⁴ Müller 1996/97, S. 230.

Der insgesamt zwiespältige Eindruck rührt in erster Linie daher, dass Amiet sich in dem Bild stilistisch einerseits an Hodler orientiert, sich andererseits jedoch auch wiederum von diesem abzugrenzen versucht. Das *Selbstbildnis mit Apfel* ist dennoch ein bemerkenswertes Beispiel für Amiets Bestrebungen, „Anregungen verschiedenster künstlerischer Provenienz in sein Werk zu integrieren“.⁴¹⁵ Gerade in der Synthese unterschiedlicher Einflüsse offenbart sich denn auch dieses Selbstporträt als Medium der künstlerischen Selbstreflexion und Standortbestimmung.

Zwei weitere Selbstbildnisse aus dem Jahre 1902 orientieren sich ebenfalls an Hodlers Stilprinzipien. Das kleinformatige Ölgemälde (Kat. 1902.02), das bereits in Kapitel 3.4 besprochen wurde, nähert sich in der flächigen Gestaltung mit den Umrisslinien und dem gebogenen Horizont dem Vorbild an. Ebenso wird in der Kohlezeichnung (Kat. 1902.06) die Auseinandersetzung mit Hodlers Stil erkennbar – sie könnte durchaus eine vorbereitende Arbeit für das *Selbstbildnis mit Apfel* gewesen sein.

1903 malte Amiet das Selbstbildnis (Kat. 1903.01), das Hodler stilistisch am nächsten kommt. Es handelt sich um das monumentale (114 x 192 cm) *Doppelbildnis von Anna und Cuno Amiet* in Form eines Diptychons mit zwei beweglichen Flügeln. In der Betonung der Konturen und Linien, im flächigen Farbauftrag und im parallelen Bildaufbau ist das Doppelbildnis eindeutig der Ästhetik des Vorbildes verpflichtet. Amiet scheint mit der Ausführung zufrieden gewesen zu sein:

„Den letzten Winter habe ich zwar wirklich etwas Neues gemacht. Ein Porträt von Annel & mir, jedes auf einen besonderen Rahmen, beide aber durch eine Landschaft verbunden. Ganz, ganz einfach, sehr hell. Ich halte es für etwas wirklich gutes.“⁴¹⁶

Amiet spannte das Paar zwischen Himmel und Erde ein: Beide Figuren stehen fest auf dem Boden, während ihre Köpfe in den Wolken schweben und den oberen Bildrand beinahe berühren. So lassen sich auch bezüglich des symbolistischen Gehalts Reminiszenzen an Hodler feststellen. Das Doppelbildnis steht zudem in der Tradition des Hochzeitsdiptychons, das vor allem im deutschsprachigen Raum in Mittelalter und Renaissance verbreitet war.⁴¹⁷ Möglicherweise wählte Amiet das Format mit der Absicht, sich noch stärker in die ‚alt-deutsche‘ Tradition einzubinden.

⁴¹⁵ Müller 1996/97, S. 230.

⁴¹⁶ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 25.04.1903, in: Radlach 2000, Brief Nr. 199.

⁴¹⁷ Wie zum Beispiel das Hochzeitsdiptychon von Johannes Cuspinian und Anna Putsch von Lukas Cranach d. Ä. (1502, Öl auf Fichtenholz, je 60 x 45 cm, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur).

Bezüglich der Bildsprache erscheint das Doppelbildnis ‚zeichnerischer‘ und konservativer als andere Gemälde aus der gleichen Zeit, wie zum Beispiel *Der gelbe Hügel* von 1903⁴¹⁸, in denen sich bereits die künstlerische Emanzipation von Hodler abzeichnet. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb wandte Amiet Hodlers Stilprinzipien im Doppelbildnis möglichst getreu an, so dass Letzteres wie ein künstlerischer Markstein seiner Hodler-Orientierung wirkt. Das monumentale Format⁴¹⁹, das ebenfalls von Hodler angeregt ist, macht deutlich, dass es von Anfang an als Hauptwerk konzipiert war.

Auch das *Doppelbildnis Cuno und Anna Amiet* sowie das *Selbstbildnis mit Apfel* stellen zwei Beispiele für Amiets Verarbeitung stilistischer Einflüsse dar. Zugleich verdeutlichen sie, dass sich sein künstlerisches Talent grundlegend von demjenigen Hodlers unterschied, was Amiet selbst rückblickend auch respektvoll anerkannte: „Er machte seine wunderbaren grossartigen Bilder aus einer anderen Welt, und ich überliess mich meiner ungebundenen Liebe zur Pracht der Natur.“⁴²⁰ Nach der Ablösung von Hodler besann sich Amiet auf seine Erfahrungen in Pont-Aven, die seinen persönlichen Neigungen weit mehr entsprachen: „Ich habe den Weg wieder gefunden, den ich in der Bretagne gegangen bin. Ich bin auch überzeugt, dass das für mich sehr gut ist“,⁴²¹ versicherte er 1905 Carl Moll.

In einem Selbstbildnis (Kat. 1907.04) aus dem Jahre 1907 ist ein weiterer konkreter stilistischer Einfluss erkennbar: derjenige van Goghs. Besagtes Jahr stellte den Auftakt für eine intensive und wiederholte Auseinandersetzung mit van Goghs Malerei dar, die bis etwa 1910 andauern sollte. Die erste Begegnung mit dessen Bildern fand allerdings bereits 1892 in Pont-Aven statt.⁴²² Damals war für Amiet van Gogh neben Gauguin „das grosse Erlebnis“⁴²³, und seither zählte er den niederländischen Maler zu seinen Vorbildern.⁴²⁴

Somit war Amiet auf die erneute Begegnung mit van Goghs Malerei im Jahre 1907 bestens vorbereitet. Dies erkannte auch der Freund Giacometti, der im Winter 1906/07

⁴¹⁸ Cuno Amiet: *Der gelbe Hügel*, 1903, Öl auf Leinwand, 98 x 72 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 177.

⁴¹⁹ Hodler selbst hat immer wieder monumentale Werke geschaffen und riet Amiet ebenfalls dazu, grossformatige Bilder zu malen. Siehe Amiet 1943/II, S. 53.

⁴²⁰ Amiet 1943/II, S. 53.

⁴²¹ Brief Cuno Amiet an Carl Moll, 30.05.1905, Nachlass Cuno Amiet.

⁴²² Amiet erzählt, Emile Bernard habe ihm die ersten Bilder von van Gogh gezeigt. Amiet 1946, S. 23.

⁴²³ Amiet 1943/II, S. 40.

⁴²⁴ Dies bestätigte er auch gegenüber Carl Moll. Brief Cuno Amiet an Carl Moll, 13.11.1905, Nachlass Cuno Amiet. Siehe auch Mauner 1984, S. 23.

die erste Ausgabe der Briefe van Goghs⁴²⁵ gelesen hatte und von dessen künstlerischem Ernst tief beeindruckt war.⁴²⁶ Er empfahl Amiet deshalb die Lektüre:

„Das Buch wird Dir noch besonders anheimeln, weil Du das Glück hattest in jenem Kreise zu verkehren, wenn nicht direkt mit Van Gogh so doch mit Leuten die ihm nahe gestanden. Mir war die Welt auch nicht mehr ganz neu, weil ich durch Dich in sie eingeführt wurde. Ich erinnere mich an Deine Briefe die Du mir aus Pont Aven nach Rom schriebst. Ich habe damals nicht alles verstanden, und erst nach und nach geht mir ein Licht auf.“⁴²⁷

Das Schweizer Publikum konnte die Werke van Goghs erstmals 1907 in einer Einzelausstellung im Künstlerhaus Zürich betrachten. Dort kaufte Richard Kisling auf Amiets Empfehlung van Goghs Bild *Les deux enfants* (Abb. 8)⁴²⁸ und lieh es daraufhin dem Künstler im Sommer 1907 aus: „Wenn mein erster Freudenrausch verrauscht ist, gebe ich Ihnen dann das Bild gerne für einige Zeit auf die Oschwand in Pension, da Sie doch der Haupturheber des Kaufes sind.“⁴²⁹

Das Bild blieb für ein Jahr in Amiets Werkstatt, wo es nicht nur Amiet, sondern zeitweise auch Giacometti als Studienobjekt diente. Konkrete Resultate der Beschäftigung mit dem Werk sind die entstandenen Kopien: Giacometti malte ein Aquarell, Amiet zwei Ölfassungen.⁴³⁰ Das Kopieren diente der Auseinandersetzung mit van Goghs Malweise und war gemäss Stutzer „gleichzeitig auch Anlass, das eigene Verhältnis zur Vorbildlichkeit van Goghs zu prüfen, um dadurch die persönliche Situation innerhalb der Avantgarde zu klären“.⁴³¹ Bei Amiet – wie auch bei Giacometti – floss das Studium des Vorbildes als stilistische Reminiszenz schliesslich in zahlreiche Werke ein.⁴³² Im Gemälde *Blumenstilleben auf farbigem Tuch*⁴³³ zitierte Amiet sogar einen Teil des Kinderbildnisses van Goghs im Hintergrund.

⁴²⁵ Es handelt sich dabei wahrscheinlich um die früheste Publikation der Briefe van Goghs an Emile Bernard im *Mercure de France*, 1893. Siehe Radlach 2000, S. 429, Anm. 13.

⁴²⁶ Brief Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 05.12.1906, in: Radlach 2000, Brief Nr. 273.

⁴²⁷ Brief Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 24.03.1907, in: Radlach 2000, Brief Nr. 279, S. 436.

⁴²⁸ Kisling war damit der erste Schweizer Besitzer eines Gemäldes van Goghs. Volkart vermutet allerdings, dass Kisling sich zum Zeitpunkt des Ankaufs weder über dessen Wert noch über die Grösse des Malers im Klaren gewesen sei, sich jedoch auf Amiets Empfehlung verlassen habe. Volkart 2008, S. 56.

⁴²⁹ Richard Kisling an Cuno Amiet, 02.05.1907, Nachlass Cuno Amiet. Siehe auch Volkart 2008, S. 58.

⁴³⁰ Cuno Amiet: *Zwei Bauernmädchen*, 1907, Öl auf Leinwand, 51 x 46 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam. Abb. in: Lloyd 2006, S. 51. Cuno Amiet: *Zwei Mädchen*, 1907, Öl auf Leinwand, 52 x 46 cm, Privatbesitz. Giovanni Giacometti: *Zwei Mädchen*, 1907, Aquarell auf Papier, 22,4 x 21,8 cm, Privatbesitz. Abb. in: Stutzer 1988, S. 34–35. Siehe auch Volkart 2008, S. 58.

⁴³¹ Stutzer 1988, S. 34.

⁴³² Wie Müller aufzeigt, hat das Kopieren des Gemäldes van Goghs auch zur Folge, dass sich die beiden Freunde in ihren Werken für kurze Zeit stilistisch stark annähern. Müller 1996/97, S. 237.

1908 bot sich Amiet zweimal die Gelegenheit, abermals Bilder van Goghs im Original zu sehen und zu studieren. Die Solothurner Sammlerin Gertrud Dübi-Müller gab ihm das Bild *Der Irrenwärter von Saint-Rémy* (Abb. 9) leihweise zum Studium auf die Oschwand.⁴³⁴ Im selben Jahr fand zudem die zweite van-Gogh-Ausstellung im Künstlerhaus Zürich statt, in der auch Gemälde von Amiet, Giacometti und Hans Emmenegger gezeigt wurden.⁴³⁵ Die Erweiterung zur Kollektivausstellung war – wie Volkart vermutet – auf Anfrage Amiets an Kisling zustande gekommen.⁴³⁶ Diesmal kaufte Kisling van Goghs Werk *Jeune fille debout* und liess sich dazu wiederum von Amiet beraten.⁴³⁷

Die Ausstellung war sehr erfolgreich. Auch die drei Schweizer Künstler ernteten viel Lob, vornehmlich als Vermittler der neoimpressionistischen Malerei.⁴³⁸ Hans Trog, Feuilletonredaktor der *Neuen Zürcher Zeitung*, initiierte damals in seiner Kritik die Rezeption Amiets als Nachfolger van Goghs:

„Nach van Gogh kann man sich sehr wohl und mit Genuss bei Amiet und Giacometti aufhalten. In der begeisterten Freude an festlichem Farbenglanz sind sie van Goghs künstlerische Glaubensgenossen. Man kann sogar sagen: ihr Sehen ist ausgesprochener (ich sage nicht feiner) auf die Farbe hin organisiert. Blickt man von den Bildern van Goghs unmittelbar auf die der Künstler von Oschwand und Stampa, so kommen einem jene beinahe zahm vor. Wie würde uns Meister Vincent [...], teilweise wenigstens, überrascht, selbst verblüfft haben, wenn uns die Amiet und Giacometti nicht längst an ungebrochene, schmetternde Farbklänge gewöhnt hätten. Sie sind unsere Erzieher zu van Gogh geworden. Dafür wollen wir ihnen aufrichtig dankbar sein.“⁴³⁹

1909 bot sich Amiet eine weitere Möglichkeit, sich mit den Werken van Goghs auseinanderzusetzen, als Kisling noch einmal zwei Bilder ankaufte.⁴⁴⁰ Es handelte sich dabei um die Bleistiftzeichnung eines *Sämanns* und das 1888 entstandene *Stilleben mit Mandelblütenweig*. Ebenfalls im Jahre 1909 kopierte Amiet auch ein Gemälde van

⁴³³ Cuno Amiet: *Blumenstilleben auf farbigem Tuch*, 1908, Öl auf Leinwand, 40 x 32 cm, Brücke Museum, Berlin. Abb. in: Volkart 2008, S. 79. Amiet schenkte das Stilleben Richard Kisling als Dank und versah es mit der Widmung: „Meinem lieben Herrn Richard Kisling für 1-jährige Überlassung des herrlichen Van Gogh. C.A.“ Siehe Volkart 2008, S. 58, siehe auch Kapitel 4.1.

⁴³⁴ Siehe Stutzer 1988, S. 34, Volkart 2008, S. 58.

⁴³⁵ *Vincent van Gogh, Cuno Amiet, Hans Emmenegger, Giovanni Giacometti*, Ausstellung im Künstlerhaus Zürich, 10.–26.07.1908.

⁴³⁶ Volkart 2008, S. 56.

⁴³⁷ Kisling fragte am 27.07.1908 Amiet um Rat und bedankte sich bereits drei Tage später dafür: „Ich bin jetzt also dank Ihrer Aufklärungen glücklicher Besitzer eines zweiten van Goghs [...].“ Brief Richard Kisling an Cuno Amiet, 30.07.1908, Nachlass Cuno Amiet. Siehe auch Volkart 2008, S. 57.

⁴³⁸ Zu Beginn war Giacometti der Idee einer Gruppenausstellung gegenüber sehr skeptisch. Siehe dazu Volkart 2008, S. 57 und Anm. 177.

⁴³⁹ Trog 1908.

⁴⁴⁰ Siehe Volkart 2008, S. 57.

Goghs: eine der beiden Fassungen der *Alésienne*. Wie Stutzer vermutet, malte Amiet die Kopie teils aus der Erinnerung, teils anhand einer Schwarzweiss-Reproduktion aus dem Buch *Impressionistes* von Julius Meier-Graefe.⁴⁴¹

Zwischen 1907 und 1909 lässt sich also Amiets wiederholte Beschäftigung mit der Malerei van Goghs nachweisen – davon zeugen auch Palette und Pinselduktus vieler Gemälde dieser Zeit, darunter drei Selbstdarstellungen, die als Anfangs- und Schlusspunkt der intensiven Auseinandersetzung betrachtet werden können: das bereits erwähnte Selbstporträt von 1907 (Kat. 1907.04), das *Selbstbildnis vor Obsternte* aus dem Jahre 1910 (Kat. 1910.01), das in Kapitel 3.2 ausführlich besprochen wird, und das *Selbstbildnis mit Pinsel und Palette*, ebenfalls von 1910 (Kat. 1910.02).

Im Beispiel von 1907 (Kat. 1907.04) zeigt sich die Annäherung an das Vorbild einerseits in der Maltechnik, andererseits auch in den blau-grünen Farbtönen, die vom Kinderbildnis *Les deux enfants* angeregt sind. Die auffälligste Reminiszenz an van Gogh aber ist die Gestaltung des Bartes, die unter den Selbstbildnissen einzigartig ist. Amiet malte diesen mit wellenförmig geschwungenen Pinselstrichen und ritzte zusätzlich mit einer Nadel dünne Wellenlinien in die Farbschicht. Amiets Miene ist indifferent, fast teilnahmslos, und der Blick geht ins Leere. Die Diskrepanz zwischen der Sorgfalt, die der Maltechnik geschenkt wird, und der Achtlosigkeit gegenüber dem mimischen Ausdruck legt auch hier wieder den Schluss nahe, dass sich Amiets Interesse vornehmlich auf die Malerei und das stilistische Experiment konzentrierte.

Im *Selbstbildnis mit Obsternte* (Kat. 1910.01) ist es vor allem das Obsternte-Bild im Hintergrund, das von der Formensprache van Goghs inspiriert ist.⁴⁴² Im *Selbstbildnis mit Pinsel und Palette*⁴⁴³ (Kat. 1910.02) hingegen verrät die Gestaltung der Figur, insbesondere der Jacke, van Goghs Einfluss: Amiet zitiert hier die gestreifte Jacke des *Irrenwärters von Saint-Rémy*, in abgewandelter Form zwar, aber dennoch mit dem Vorbild verwandt.⁴⁴⁴ Er porträtiert sich mit Pinsel und Palette, indem er Hände und Malwerkzeug besonders auffällig in Szene setzt: Die sorgfältig ausgearbeiteten Hände

⁴⁴¹ Stutzer setzt voraus, dass Amiet das Buch von Meier-Graefe besessen hat und vermutet, dass er das Original der *Arlésienne* 1906 in Wien (Galerie H. O. Miethke), 1908 in Paris (Galerie Druet) oder in München (Kunstsalon W. Zimmermann) gesehen habe. Stutzer 1988, S. 40. Amiet kannte Meier-Graefe auch persönlich. Nach dessen Vortrag über den französischen Impressionismus am 27.10.1908 in Zürich stellte er ihn auch Oscar Miller vor. Siehe dazu Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 29.12.1908, Radlach 2000, Brief Nr. 311. Siehe auch Radlach 2000, S. 458, Anm. 5.

⁴⁴² Siehe auch Kapitel 3.2.

⁴⁴³ Im Bildarchiv SIK-ISEA, Zürich, wird das Selbstbildnis mit *Selbstbildnis à la van Gogh* bezeichnet (SIK Archivnr. 29255).

⁴⁴⁴ Es ist leider nicht überliefert, ob Amiet eine Kopie vom *Irrenwärter von Saint-Rémy* angefertigt hat. Stutzer 1988, S. 34.

sowie der demonstrative Gestus, mit dem die Rechte den Pinsel hält, betonen den Aspekt des Hand-Werkes und darüber hinaus seine Berufung als Maler. In dieser Selbstdarstellung inszeniert sich Amiet gewissermassen als Nachfolger des niederländischen Malers.

Das letzte in Öl gemalte Selbstbildnis, in dem sich Amiet nochmals mit einer neuen Stilrichtung, nämlich dem Kubismus, auseinandersetzt, ist das *Selbstbildnis mit Palette* aus dem Jahre 1914 (Kat. 1914.01). Die kubistischen Anklänge beschränken sich hierbei auf den geometrischen Bildaufbau und die kantige Form von Figur und Gesicht. Breite, schwarze Konturen betonen das Lineare und die Flächigkeit des Bildes. Einzig die Ornamente am rechten Bildrand lockern die eckige Komposition auf. Die Gesichtsmerkmale sind stark reduziert wiedergegeben, wodurch die Physiognomie des Künstlers maskenhaft wirkt und kaum wiederzuerkennen ist.⁴⁴⁵ Amiets Interesse gilt hier also in erster Linie den formalen Aspekten. Des Weiteren ist auch eine Kohlezeichnung, das *Selbstbildnis en face* (Kat. 1917.03), vom Kubismus beeinflusst. Im Medium der Zeichnung treten die geraden Linien und geometrischen Formen sogar noch deutlicher hervor.

In Bezug auf das Gesamtwerk ist allerdings zu sagen, dass sich Amiet in seinem Schaffen kaum mit der kubistischen Stilrichtung auseinandergesetzt hat. Neben den beiden Selbstdarstellungen ist nur ein einziges Werk überliefert, das von der kubistischen Formensprache beeinflusst ist, nämlich das Mittelbild des Zyklus *Der Jungbrunnen* aus dem Jahre 1917/18⁴⁴⁶, was den Schluss nahelegt, dass Amiets Interesse daran nicht besonders gross war.⁴⁴⁷ Umso mehr müssen die beiden Selbstporträts als stilistische Experimente verstanden werden.

Weshalb befasste sich Amiet ausgerechnet in den Jahren 1914 und 1917 mit dem Kubismus? Der Grund liegt vermutlich darin, dass ab 1913/14 diese Stilrichtung und insbesondere die Werke Picassos in der Schweizer Öffentlichkeit verstärkt wahrgenommen wurden. So fand 1913 eine Präsentation kubistischer Werke in Genf statt, und im Frühjahr 1914 zeigte die Moderne Galerie Zürich die erste Schweizer Einzelausstellung zu Picasso, die anschliessend in die Mai-Ausstellung der Kunsthalle Basel integriert wurde. Alle drei Ausstellungen sorgten bei Publikum und Presse für viel

⁴⁴⁵ Das Selbstbildnis wäre somit auch ein passendes Beispiel zum Thema der Ähnlichkeit in Kapitel 5.2.

⁴⁴⁶ Cuno Amiet: *Der Jungbrunnen*, 1917/18, zentrales Panneau für den siebenteiligen Zyklus für die Loggia im Kunsthau Zürich, Öl auf Leinwand, 203,5 x 228 cm, Kunsthau Zürich.

⁴⁴⁷ Amiet soll als Mitglied der Museumskommission 1946 mit seinem Votum Max Hugglers Plan, Picassos Stillleben *Guitare et compotier* für das Kunstmuseum Bern anzukaufen, verhindert haben. Siehe Fehlmann/Schweizer 2001, S. 31, Anm. 90.

Aufsehen.⁴⁴⁸ Ausserdem plante auch die Zürcher Kunstgesellschaft 1913 eine Kubisten-Ausstellung im Künstlerhaus, die jedoch aus Furcht vor einem Skandal nicht durchgeführt wurde.⁴⁴⁹ Amiet könnte durch Kisling, der damals Präsident der Ausstellungskommission war,⁴⁵⁰ von diesen Plänen erfahren haben. Schliesslich wurde Picasso 1917 im Salon Bollag zum zweiten Mal in Zürich ausgestellt.⁴⁵¹ Es darf angenommen werden, dass Amiet die eine oder andere der Ausstellungen besucht und auch die Pressestimmen dazu gelesen hat. Dass er sich ausgerechnet in zwei Selbstdarstellungen mit dem Kubismus auseinandersetzt, bestätigt die These, dass gerade diese Werkgruppe Amiet immer wieder als Experimentierfeld diene.

Nach der Annäherung an den Kubismus kann eine weitere Beschäftigung mit neuen Stilrichtungen in den Selbstdarstellungen nicht mehr festgestellt werden. So haben auch die abstrakten und informellen Richtungen der Malerei des 20. Jahrhunderts Amiets Kunst nicht – oder zumindest nicht offensichtlich – beeinflusst, was allerdings nicht bedeutet, dass er nicht immer wieder verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten gesucht und angewendet hat. Im Zuge des Experimentierens griff er später jedoch stets auf das von ihm bereits erprobte Repertoire zurück – dies dokumentiert insbesondere ein Blick auf Amiets Spätwerk: Hier lässt sich im feinen pointillistischen Farbauftrag zwar erstmalig auch ein gewisser Einfluss Seurats vermuten, dennoch ist die späte pointillistische Handschrift Amiets eine persönliche und eigenständige, die sich nicht mehr explizit auf ein bestimmtes Vorbild bezieht. So scheint sich innerhalb der Gruppe der Selbstporträts exemplarisch abzuzeichnen, was auch für das Gesamtwerk gilt: Der Künstler hatte insbesondere während der Zeit, in der er noch nicht etabliert und sein Ruhm noch nicht gefestigt war, neue stilistische Formen ausprobiert.

In den Selbstbildnissen manifestieren sich dieselben Einflüsse wie im Gesamtwerk, mit einer Ausnahme: Amiets Beziehung zum deutschen Expressionismus – als aktives

⁴⁴⁸ Siehe dazu Fehlmann/Schweizer 2001, S. 23–24.

⁴⁴⁹ Dies ist den Auszügen aus den Protokollen der Ausstellungskommission der Zürcher Kunstgesellschaft vom 10.05.1913, 22.05.1913 und 06.06.1913 zu entnehmen. Die Protokollauszüge sind veröffentlicht, in: Volkart 2008, S. 217.

⁴⁵⁰ Kisling war von 1904 an Mitglied und von 1909 bis zu seinem Tod 1917 Präsident der Ausstellungskommission der Zürcher Kunstgesellschaft. Siehe Volkart 2008, S. 196.

⁴⁵¹ Siehe dazu Fehlmann/Schweizer 2001, S. 24.

Mitglied der Künstlergruppe *Brücke* von 1906 bis 1913⁴⁵² – hinterliess erstaunlicherweise kein deutliches Echo in den Selbstbildnissen.⁴⁵³

Amiet war erstmals 1907 im Kunstmuseum Solothurn den Werken dieser Künstlergruppe begegnet.⁴⁵⁴ Umgekehrt hatten Kirchner und Heckel bereits 1905 Bilder von Amiet in der Galerie Richter in Dresden gesehen.⁴⁵⁵ Mauner konnte nachweisen, dass hierbei durchaus eine gewisse gegenseitige Beeinflussung stattgefunden hatte: Bei Amiet wirkte sich der expressionistische Einfluss vorwiegend in einer „dynamischeren und freieren Pinselführung“ aus.⁴⁵⁶ Bei den jüngeren *Brücke*-Künstlern weckte die Malerei des Schweizer hingegen das Interesse am neoimpressionistischen Stil. Darin sieht Mauner auch Amiets kunstgeschichtlich relevante Rolle, nämlich als Vermittler zwischen Neoimpressionismus und Expressionismus.⁴⁵⁷

Weshalb jedoch hat Amiets Begegnung mit der Kunst der *Brücke* in den Selbstdarstellungen kaum Spuren hinterlassen? Es ist zu vermuten, dass der expressionistische Stil Amiets künstlerischem Temperament nicht wirklich entsprach – was auch ein Blick auf das Gesamtwerk bestätigt, wo sich der *Brücke*-Stil im Gegensatz zu anderen Einflüssen weniger konkret und augenfällig manifestiert. Amiets Reaktion auf die Solothurner Ausstellung spricht hierbei jedoch noch deutlichere Worte: Amiet war schockiert und riet Heckel brieflich zu einer ruhigeren, von Seurat und Gauguin inspirierten

⁴⁵² Amiet wurde 1906 auf Einladung Erich Heckels aktives Mitglied der *Brücke* und blieb es bis zur Auflösung der Künstlergruppe im Jahre 1913. Siehe Mauner 1979, S. 16–19.

⁴⁵³ Allenfalls kann die expressive Farbgebung in den drei Selbstbildnissen von 1907 (Kat. 1907.01, Kat. 1907.02, Kat. 1907.03) als möglicher expressionistischer Einfluss gewertet werden.

⁴⁵⁴ Die Ausstellung der *Brücke* sollte im Künstlerhaus Zürich stattfinden. Die Ausstellungskommission empfand die Bilder jedoch als Zumutung fürs Publikum und sagte die Ausstellung ab. Durch Amiets Vermittlung konnte sie schliesslich in Solothurn gezeigt werden. Siehe dazu Mauner 1979, S. 18, Volkart 2008, S. 58–61.

⁴⁵⁵ Wie Mauner nachweist, haben Heckel und Kirchner im Frühjahr 1905 in der Galerie Richter in Dresden eine Ausstellung Amiets mit etwa 40 Bildern besucht. Mauner 1979, S. 20.

⁴⁵⁶ Beispiel für ein vom Expressionismus beeinflusstes Bild Amiets ist laut Mauner: *Zwei sich kämmende Mädchen*, 1907, Öl auf Leinwand, 40,5 x 32 cm, Privatbesitz. Mauner 1979, S. 25. Abb. in: Müller 1996/97, S. 234.

⁴⁵⁷ Gemäss Mauner konfrontierte Amiet mit der Ausstellung im Frühjahr 1905 bei Richter die jungen deutschen Expressionisten zum ersten Mal mit neoimpressionistischer Malerei. Deshalb sieht Mauner ihn in der Rolle des „pons inter pontes“, eine Rolle, die laut Mauner in der Kunstwissenschaft massiv unterschätzt wird. Mauner 1999/2000, S. 15, 24–28, Mauner 1979, S. 23–24. Lloyd vermutet hingegen, dass die *Brücke*-Künstler bereits 1902 in Dresden in der Galerie Arnold die Neoimpressionisten-Ausstellung mit Paul Signac gesehen haben. Lloyd 2006, S. 34. Ausserdem fand im November 1905 eine van-Gogh-Ausstellung ebenfalls in der Galerie Arnold statt, welche die *Brücke*-Künstler nachweislich besucht hatten und die laut Lloyd eine Auseinandersetzung mit van Gogh auslöste. Lloyd 2006, S. 34. Allerdings dürfte die Beeinflussung des deutschen Expressionismus durch den Neoimpressionismus wohl eher direkt durch van Gogh erfolgt sein. Vielleicht hat Amiet jedoch das Interesse dafür geweckt.

Malerei.⁴⁵⁸ Auch Amiets spätere Erklärung: „Ich selbst hatte nie das Gefühl so recht in diese Brücke hineinzupassen“⁴⁵⁹ deutet in dieselbe Richtung. Und nicht zuletzt weist der Umstand, dass Amiet die *Brücke*-Künstler erst 1912 anlässlich der Sonderbundausstellung in Köln kennengelernt hatte,⁴⁶⁰ darauf hin, dass er sich der Gruppe nicht wirklich zugehörig fühlte.⁴⁶¹ Insofern stellt sich hier die Frage, weshalb Amiet Mitglied der *Brücke* wurde. Vermutlich spielten dabei vor allem ‚marktstrategische‘ Überlegungen eine Rolle, da ihm als *Brücke*-Mitglied die Möglichkeit gegeben war, seine Ausstellungstätigkeit im Ausland, vornehmlich in Deutschland, zu aktivieren und sein Werk damit einem breiteren Publikum bekannt zu machen.⁴⁶²

5.2 „Ähnlichkeit: muss die denn sein?“

Einige Selbstbildnisse Amiets haben insofern experimentellen Charakter, als sie sich von der mit der traditionellen Porträtmalerei verknüpften Forderung nach Ähnlichkeit mit dem Original entfernen.

Das Problem der Ähnlichkeit ist in der Selbstporträt- und Porträtmalerei ein komplexes Thema. Richard Brilliant verweist auf die schlichte Tatsache, dass es niemals eine Übereinstimmung zwischen Original und Porträt geben könne.⁴⁶³ Das Porträt stellt selbstredend immer nur eine Annäherung an eine Person dar, und zwar mit unterschiedlichen Graden der Ähnlichkeit, wobei Letztere nicht allein über die „mimetische Annäherung an die äussere Erscheinung“⁴⁶⁴ erzeugt wird. Das Moment der Wiedererkennbarkeit bezieht sich vielmehr auf die ‚Gesamtstruktur‘ der Person: Dazu sind auch deren Persönlichkeit und Charaktereigenschaften sowie deren Bezüge und Verflech-

⁴⁵⁸ Presse und Publikum reagierten mit heftiger Ablehnung auf die Solothurner *Brücke*-Ausstellung, und auch Amiet war über die Bilder schockiert. Daraufhin schrieb Amiet Heckel einen Brief, der leider nicht überliefert ist. Aus der Antwort Heckels lässt sich jedoch dessen Inhalt ableiten. Brief Erich Heckel an Cuno Amiet, 30.01.1908, in: Mauner 1979, S. 25. Siehe auch Mauner 1999/2000, S. 28–29.

⁴⁵⁹ Brief Cuno Amiet an Christian Töwe, 05.03.1947, zit. n. Krüger 1979, S. 31. Vorgängig fragte Christian Töwe Amiet brieflich um Auskunft über sein Verhältnis zur *Brücke* an. Mauner interpretiert die Antwort derart, dass Amiet seine Rolle in der *Brücke* allein deshalb herunterspielte, weil er sich als Schweizer so kurz nach dem 2. Weltkrieg von Deutschland abgrenzen wollte. Mauner 1999/2000, S. 26.

⁴⁶⁰ Siehe dazu Mauner 1979, S. 28–29.

⁴⁶¹ Aus den Briefen von Curt Blass an Amiet aus den Jahren 1907 bis 1909 wird zudem deutlich, dass Amiet die Lebensführung der *Brücke*-Künstler – die Rede ist insbesondere von Heckel – nicht behagte. Siehe Briefe Curt Blass an Cuno Amiet, 1907–1909 (besonders vom 14.6.1909), Nachlass Cuno Amiet.

⁴⁶² Amiet hat mit der *Brücke* auch in Kopenhagen (1908) und Oslo (1908) ausgestellt. Siehe Werenskiöld 1974.

⁴⁶³ Brilliant 1998, S. 26.

⁴⁶⁴ Adolphs 1993, S. 18.

tungen mit der Welt zu zählen.⁴⁶⁵ Die Beziehung zwischen Porträt und Porträtiertem ist also nicht rein abbildlich zu verstehen. Identität wird darüber hinaus über die Qualität der Malerei geschaffen, indem die individuelle Handschrift eine Korrelation zwischen Dargestelltem und Darstellendem erzeugt. So repräsentieren Technik und Stil der Malerei auch stets die künstlerische Identität.

Die Frage nach der Ähnlichkeit im Selbstporträt hatte sich auch Amiet gestellt: „Ähnlichkeit: muss die denn sein? Sicher muss es *dem* ähnlich sein, das ich im Spiegel sehe. Das *ich* sehe.“⁴⁶⁶ Amiet ist sich bewusst, dass die Äquivalenz zwischen Original und Porträt ganz von der subjektiven Wahrnehmung des Künstlers und deren Interpretation abhängt. Denn wie Adolphs es ausdrückt: „Individualität, Präsenz entsteht im Bild erst auf der Basis einer Deutung.“⁴⁶⁷

Das Problem der Ähnlichkeit stellt sich auch dem Betrachter einiger Selbstporträts, in denen sich Amiet weit von einer naturalistischen Abbildlichkeit entfernt. Der Aspekt der illusionistischen Wiedergabe des äusseren Erscheinungsbildes und der Wiedererkennbarkeit wird dabei ganz der Autonomie der Malerei und der Gesamtwirkung des Bildes als „schöne Linien- und Farbharmonie“⁴⁶⁸ untergeordnet – oder anders gesagt: Es geht um Abstraktion statt um Illusion. Demnach unterliegen diese Selbstdarstellungen der Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Sprache und repräsentieren somit neben der Person vor allem die Kunst Amiets. Wie im Gesamtwerk bedient sich Amiet auch in der hier besprochenen Gruppe von Selbstporträts meist einer Form des Divisionismus beziehungsweise Pointillismus, um sich vom Naturalismus zu entfernen.

Das Selbstporträt von 1894 (Kat. 1894.02), das bereits in Kapitel 5.1 im Zusammenhang mit den Erfahrungen in Pont-Aven besprochen wurde, ist auch hinsichtlich der Ähnlichkeitsproblematik als Experiment zu verstehen. Amiets Gesicht ist aus kurzen, vertikalen und horizontalen Strichen gitterartig und flächig aufgebaut und wird von dunkelblauem Haar und Bart aus ebenfalls kurzen, borstigen Strichen eingerahmt. Es wirkt wie eine Schablone. Die individuellen Gesichtszüge sind so stark reduziert, dass allein der markante Bart noch als eine Art Signalement funktioniert. In der Gegenüberstellung von Amiets Gesicht und dem Gemälde, das als abstrakte rechteckige

⁴⁶⁵ Boehm 1985, S. 34.

⁴⁶⁶ Amiet 1943/I, S. 67.

⁴⁶⁷ Adolphs 1993, S. 17.

⁴⁶⁸ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 23.12.1893, in: Radlach 2000, Brief Nr. 63, S. 156.

Fläche links davon angedeutet ist, wird deren Gleichwertigkeit augenfällig: Gesicht wie Gemälde sind malerisch gestaltete Oberflächen.

Darüber hinaus offenbart sich das Selbstbildnis als Spiegelbild⁴⁶⁹: Die schwarzen Balken parallel zum linken und rechten Bildrand sind als Rahmen eines grossen Spiegels zu deuten. Der Spiegel soll Authentizität vermitteln, auch wenn eine physiognomische Ähnlichkeit zwischen Vorbild und Abbild fehlt.

Auf der Rückseite ist, ebenfalls skizzenhaft, ein weiblicher Akt dargestellt, versehen mit Signatur und Datierung – ein Hinweis darauf, dass Amiet diese Seite als eigentliche Gemälde-Vorderseite verstanden hat. Somit kann das Selbstbildnis tatsächlich als maltechnischer Versuch gewertet werden, den Amiet – vielleicht auch erst nachträglich – auf die Rückseite verbannt hatte, um eine Leinwand für die Darstellung des Frauenaktes zu haben.

Erst 1907 malte sich Amiet wiederum in einer Weise, die weit von einer auch nur annähernd naturalistischen Wiedergabe seines Aussehens entfernt ist. Es handelt sich dabei um eine Serie dreier Selbstbildnisse (Kat. 1907.01, Kat. 1907.02, Kat. 1907.03)⁴⁷⁰, die gerade aufgrund ihres experimentellen Charakters einen Höhepunkt innerhalb der Werkgruppe der Selbstporträts bilden. Sie geben zudem Hinweise darauf, mit welchen künstlerischen Fragen sich Amiet beschäftigte: Er war bestrebt, sein Ideal eines harmonischen Gesamteindrucks, dem sich jedes Detail unterzuordnen hat, zu verwirklichen – ein Ideal, dem er auch in seinem Unterricht oberste Priorität einräumte: „„Uf's Ganze luege!“ war seine tägliche Predigt und der Konfirmandenspruch, den jeder von der Oshawand für sein Malerleben mitbekam.“⁴⁷¹

Die drei Selbstdarstellungen sind bemerkenswerte Zeugnisse von Annäherungsversuchen an die Einheit von Figur und Umgebung. Amiet reduziert die bildnerischen Mittel und ordnet die Figur ganz der Farbe und Struktur des Bildes unter, wodurch diese sich in jeweils unterschiedlich starker Ausprägung optisch mit dem Hintergrund verbindet, aber auch mit diesem konkurriert.

Im *Selbstbildnis in Rosa* (Kat. 1907.01) verschmilzt Amiets Figur mit dem Hintergrund zu einem fast monochromen Farbgefüge aus Rosa und Ocker mit wenig Weiss und

⁴⁶⁹ Das Selbstbildnis Kat. 1894.02 ist somit auch ein Beispiel zum Thema Spiegel-Bilder, das in Kapitel 3.5 behandelt wird.

⁴⁷⁰ Die drei Selbstbildnisse stellen auch Beispiele für Amiets serielles Schaffen dar. Siehe dazu Kapitel 5.3.

⁴⁷¹ Morgenthaler 1957, S. 84. Zum Ideal der Einheit des Bildes siehe auch Amiet 1943/VI, S. 61, Amiet 1943/I, S. 66, Amiet 1948/I, S. 98 und Miller 1948, S. 11.

Blau sowie winzigen Spuren von Grün. Die Assimilation von Figur und Umgebung ist so weit getrieben, dass Amiet „zur Erhaltung der Lesbarkeit im unteren Bilddrittel die Umrisslinie einsetzen muss“.⁴⁷² Die Ausrichtung der pastosen Pinselstriche erzeugt ebenfalls einen gewissen Abgrenzungseffekt: Im Hintergrund sind die Striche zirkulär um das Haupt der Figur gemalt und streben von dort kreisförmig nach aussen, was die Fläche dynamisiert. Der Oberkörper hingegen ist aus diagonalen Strichen aufgebaut, während im Gesicht der Pinselduktus von der Mitte nach aussen verläuft. Die Pinselführung scheint also sorgfältig durchdacht, denn sie korrespondiert mit der Haltung der Figur. Die schrägen Pinselstriche, welche die Jacke wiedergeben, passen sich der in der Dreiviertelansicht angelegten diagonalen Ausrichtung der Figur an, während der in der Dreivierteldrehung angedeutete Bewegungsimpuls den rosa Wirbel im Hintergrund auszulösen scheint.

Im *Selbstbildnis in Gelb* (Kat. 1907.03) grenzt sich die Figur farblich und strukturell deutlicher vom Hintergrund ab. Dennoch vermittelt das Porträt den Eindruck eines einheitlichen Ganzen: Die nuancierten Gelbtöne verbinden Gesicht und Hintergrund. Die Rosa-, Grün- und Blautöne von Jacke, Haar und Bart sind im Hintergrund als Tupfen und Sprenkel wiederaufgenommen und schaffen ebenfalls eine Verbindung zwischen Figur und Umgebung. Auch hier korrespondiert die Ausrichtung der Pinselstriche mit der Haltung der Figur: Der strengen Frontalität entsprechen die ungerichteten Tupfen im Gesicht und die vertikal verlaufenden Striche im Oberkörper. Die statische Wirkung der Figur wird durch den dynamischen Farbauftrag in Form explosiv wirkender Pinselhiebe im Hintergrund noch verstärkt.

Im *Selbstbildnis in Weiss* (Kat. 1907.02) schliesslich wird die Verbindung von Figur und Hintergrund durch eine Wechselwirkung der Farben geschaffen. Im Hintergrund mischen sich elfenbeinfarbene und beige Pinselstriche mit einigen Tupfen Gelb zu einer fleckigen, monochrom wirkenden Fläche, die jedoch von vielen feinen Farbsprenkeln übersät ist. Die Farbigkeit des Pullovers verhält sich konträr dazu: Über einer aus bunten Farbklecksen gebildeten vibrierenden Oberflächenstruktur verteilen sich beige-farbene Flecken, Spritzer und Tropfen. Mit dieser Tropf- und Spritztechnik überschreitet Amiet 1907 Grenzen, „die weit über all das, was die Fauves gewagt hatten, hinausgehen.“⁴⁷³

⁴⁷² Müller 1996/97, S. 227.

⁴⁷³ Kat. Bern 1999/2000, S. 249.

Alle drei Selbstbildnisse von 1907 sind Musterbeispiele für Experimente, in denen es weit mehr um künstlerische Fragen geht – wie das Ausloten der Grenze zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit oder die farbliche und strukturelle Einheit des Bildes – als um die illusionistische Wiedergabe der individuellen Physiognomie. Dabei wird die Reduktion der Ähnlichkeit zwischen Amiet und der dargestellten Figur derart auf die Spitze getrieben, dass die Identität des Künstlers gewissermassen allein über den Maleduktus erschliessbar wird.

Ein Vergleich macht zudem deutlich, dass Amiet sich in den Selbstporträts weiter auf das Experimentierfeld der Abstraktion gewagt hat als in den Bildnissen anderer Personen aus dieser Zeit. Zwischen 1904 und 1907 entstanden mehrere Porträts, in denen Amiet den neoimpressionistischen Stil immer wieder variierte. In den Bildnissen von *Curt Blass* (1904)⁴⁷⁴ und *Greti* (1907)⁴⁷⁵ wechselt der Farbauftrag zwischen längeren Streifen und kurzen Strichen. In den beiden Porträts aus dem Jahre 1905 von *Emil Wittwer-Gelpke* (Abb. 10) und *Auguste de Niederhäusern*⁴⁷⁶ hingegen ist die Farbe in grossen, pastosen Tupfen und kurzen Strichen aufgetragen, ebenso im *Bildnis in Violet*⁴⁷⁷ von Anna Amiet (1906). In allen fünf Bildnissen ist jedoch weder die Verschmelzung von Figur und Umgebung noch die markante Schematisierung der Gesichtszüge so weit vorangetrieben wie in den drei Selbstbildnissen von 1907. Es scheint, als hätte Amiet beim eigenen Porträt gewagt, sich stärker von den Vorgaben einer naturalistischen Darstellung zu befreien als beim Bildnis einer anderen Person. Nur in den beiden Porträts seiner Frau aus dem Jahre 1906, dem *Bildnis in Gelb* (Abb. 11) und dem *Bildnis Anna Amiet in Gelb mit blumengeschmücktem Hut*⁴⁷⁸ erlaubte er sich eine ähnlich abstrakte Bildgestaltung. Der Vergleich mit den Porträts aus dieser Zeit bestätigt also wiederum die These, dass das Motiv des Selbstporträts auch der Erprobung und Weiterentwicklung bildnerischer Mittel diene, und zwar weit mehr als die Porträts.

⁴⁷⁴ Cuno Amiet: *Bildnis Curt Blass*, 1904, Öl auf Eternit, 36,5 x 35,5 cm, Privatbesitz. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 178.

⁴⁷⁵ Cuno Amiet: *Mädchenporträt (Greti)*, 1907, Öl auf Leinwand, 48 x 33 cm, Privatbesitz. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 245.

⁴⁷⁶ Cuno Amiet: *Bildnis Auguste de Niederhäusern, genannt Rodo*, 1905, Öl auf Leinwand, 62 x 60 cm, Musée d'Art et d'Histoire, Genf. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 213.

⁴⁷⁷ Cuno Amiet: *Bildnis in Violet*, 1906, Öl auf Leinwand, 61 x 55 cm, Privatbesitz. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 220.

⁴⁷⁸ Cuno Amiet: *Bildnis Anna Amiet in Gelb mit blumengeschmücktem Hut*, 1906, Öl auf Leinwand, 61 x 55 cm, Kunstmuseum Bern, Legat Eduard Gerber. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 221. Siehe dazu auch Kat. Bern 1999/2000, S. 218.

1908 entstand noch einmal ein Selbstbildnis (Kat. 1908.02), das durch die üppige Oberflächenstruktur an die drei Selbstbildnisse von 1907 anknüpft. Das Porträt scheint einen Versuch darzustellen, zwischen der Autonomie der malerischen Mittel und einer annähernd naturalistischen Darstellung der Person zu vermitteln. Auch hier gelingt Amiet die Verbindung zwischen Figur und Hintergrund, allerdings auf dezentere und subtilere Weise: einerseits indem die grünen, breiten Pinselstriche die Figur umschliessen, so dass der Umraum sich formal auf die Figur bezieht, andererseits durch feine koloristische Bezüge. Das Grün des Hintergrundes reflektiert sich im weissen Hemd, und umgekehrt findet das Rot von Mund und Gesicht ein Echo in den roten, als Komplementärkontrast ins Grün des Hintergrundes hineingesetzten Tupfen.

Ein Beispiel aus dem Jahre 1914 (Kat. 1914.02)⁴⁷⁹, in dem der Aspekt der Ähnlichkeit eine untergeordnete Rolle spielt, ist dagegen nicht in einer divisionistischen Technik gemalt. In expressivem Malgestus ist die Farbe mit grobem Pinsel und teils mit dem Spatel pastos aufgetragen. Das Gesicht scheint geradezu aus der roten und grünen Farbmasse herausmodelliert zu sein. Die Gesichtszüge sind dabei sehr grob und schematisiert wiedergegeben. Die Textur der Oberfläche ist stark zerfurcht und schroff, was dem Gesicht zusammen mit dem rot-grünen Inkarnat, dem spitzen Bärtchen und dem fixierenden Blick einen unheimlichen, ja fast diabolischen Ausdruck verleiht.

Nach 1914 hat sich Amiet in den Selbstbildnissen – wie auch im Gesamtwerk – einer naturalistischeren Malweise verschrieben und war offenbar auch an einer ebensolchen Wiedergabe seiner äusseren Erscheinung interessiert. Aus diesem Grunde sind denn auch erst um 1950 wieder Selbstdarstellungen zu finden, bei denen maltechnische Aspekte gegenüber der illusionistischen Darstellung des Äusseren offensichtlich im Vordergrund stehen. Auch in diesen Beispielen bevorzugte der Künstler meist eine divisionistische Technik, in der sich die physiognomischen Züge in der Malstruktur auflösen.

In den beiden bereits in Kapitel 4.1 besprochenen Selbstbildnissen aus den Jahren 1950 und 1960 (Kat. 1950.06, Kat. 1960.04) entfernt sich Amiet bezüglich Technik und Kolorit von jeder naturalistischen Abbildung, wodurch die Bilder expressive Qualitäten erlangen, die den Maler auch in hohem Alter noch als experimentierfreudig ausweisen. Diese Selbstdarstellungen offenbaren damit mehr über Amiet als Künstler denn über sein tatsächliches Aussehen.

⁴⁷⁹ Das Selbstbildnis war in Besitz von Gertrud Dübi-Müller und befindet sich heute als Teil der Dübi-Müller-Stiftung im Kunstmuseum Solothurn. Amiet hatte das Selbstbildnis 1954 an der Biennale in Venedig ausgestellt. Auf der Rückseite ist eine entsprechende Etikette angebracht.

Auch in einem der letzten Selbstporträts (Kat. 1960.05)⁴⁸⁰ spielt der Aspekt der Ähnlichkeit eine untergeordnete Rolle. Hier werden die Gesichtszüge durch die formale Gestaltung in der Technik des Sgraffito so stark abstrahiert, dass die Äquivalenz zwischen Original und Abbild äusserst brüchig wird. Wie alle in diesem Kapitel besprochenen Selbstdarstellungen entlarvt damit auch dieses späte Beispiel die Vorstellung der Äquivalenz zwischen der äusseren Erscheinung einer Person und ihrem Wesen als fragil und stellt das traditionelle Verständnis des Selbstporträts als authentischer Ausdruck der Persönlichkeit in Frage.

5.3 Reihen und Variationen

Ein weiteres Experimentierfeld innerhalb der Gruppe der Selbstdarstellungen ist das Arbeiten in Bildpaaren, Serien oder Werkreihen – ein Vorgehen, das auch im Gesamtwerk zu finden ist. Dort schuf Amiet verschiedene Variationen eines Bildmotivs. So setzte er zum Beispiel das Thema der *Wäsche*⁴⁸¹ (1904–1905) sowie der *Toilette*⁴⁸² (1908–1909) in mehreren Fassungen um. Die Methode, „bestimmte Themenkreise malerisch zu deklinieren“,⁴⁸³ diente einerseits dazu, unterschiedliche Maltechniken auf deren Wirkung hin zu erproben, andererseits jedoch auch dem Zwecke, Kompositionen und Bildideen zu entwickeln. „Ein Höhepunkt solch kühner Bildrecherchen“⁴⁸⁴ stellt für Müller die Serie der *Gelben Mädchen*⁴⁸⁵ dar, mit der sich Amiet 1905 intensiv befasst hatte. Auch im zeichnerischen Œuvre arbeitete er wiederholt in Werkreihen und überprüfte damit „neue bildnerische Vorstellungen auf ihre Brauchbarkeit hin“.⁴⁸⁶

Innerhalb der Gruppe der Selbstdarstellungen lassen sich viele – mehr oder weniger offensichtliche – Beispiele für das serielle Arbeiten finden. Hier werden einige besonders exemplarische Werke vorgestellt. Es sind diesbezüglich grundsätzlich zwei Gruppen zu unterscheiden: in der ersten geht es um das Variieren von Maltechnik und Kolorit, in der zweiten dient eine Reihe von Selbstbildnissen der Weiterentwicklung einer Idee, die vermutlich oft erst beim Malen herangereift war. Beide seriellen Ver-

⁴⁸⁰ Das Selbstbildnis wird auch in Kapitel 6.3 besprochen.

⁴⁸¹ Siehe zu den Varianten der *Wäsche* Kat. Bern 1999/2000, S. 188–197.

⁴⁸² Siehe zu den Varianten der *Toilette* Kat. Bern 1999/2000, S. 267–275.

⁴⁸³ Stooss/Bhattacharya-Stettler 1999/2000, S. 12.

⁴⁸⁴ Müller 1996/97, S. 235.

⁴⁸⁵ Siehe zu den *Gelben Mädchen* Kapitel 3.2, Anm. 171.

⁴⁸⁶ Radlach 2005, S. 31.

fahrensweisen wirken wie Versuche über die Möglichkeiten künstlerischer Ausdrucksformen, denen oft auch spielerische Züge anhaften. Zudem bezeugen auch sie, dass „Reflexionen über die Kunst“⁴⁸⁷ zu Amiets Selbstverständnis als Künstlerpersönlichkeit gehörten.

Zwei Selbstbildnisse aus dem Jahre 1902 (Kat. 1902.06, Kat. 1902.04) lassen sich aufgrund von Komposition und Format als Paar werten. Auf zwei annähernd gleich grossen Papierbögen zeichnete sich Amiet in streng frontaler Haltung und in der Form eines Brustbildes mit stark abfallenden und angeschnittenen Schultern. Das Gesicht mit dem markanten Bart ist nahe an den Betrachter gerückt, der Blick geht ins Leere.

Amiet verwendete für die beiden Zeichnungen unterschiedliche Mittel und Techniken. Einmal zeichnete er mit Kohle auf braunem, das andere Mal mit Pastellkreide auf grauem Papier, was den beiden Selbstporträts jeweils einen anderen Ausdruck verleiht. Die Kohlezeichnung wirkt klar und streng und konzentriert sich auf die naturalistische Wiedergabe des Gesichtes, das mit feinen Linien und Schraffuren bis hin zu den buschigen Augenbrauen und den Ohrmuscheln detailgetreu ausformuliert ist. Die schwarzen Strähnen von Haar und Bart sind elegant gewellt und rahmen das Gesicht eindrucksvoll ein. Der Oberkörper hingegen ist nur mit wenigen Strichen angedeutet.

Das Porträt in Pastell weist aufgrund des verwendeten Materials eine ganz andere Qualität auf und hat im Gegensatz zum zeichnerischen Stil des Porträts in Kohle malerischen Charakter. Die Kreide ist gestrichelt und in mehreren Schichten aufgetragen. Der Hintergrund wird durch einen rhythmischen Wechsel von zartem Grün, hellem Braun und grauem Malgrund strukturiert, was den Eindruck von Transparenz und Licht erzeugt. Das Gesicht ist auch hier naturalistisch ausgeformt und der Bart äusserst markant wiedergegeben. Die schwarzen Haarsträhnen jedoch sind mit einem leuchtenden Blau vermischt, das Amiet auch für die Konturen des Gesichtes verwendet. Die Pastellzeichnung besticht durch den subtilen und vielschichtigen Farbauftrag, der dem Porträt einen weichen, fast ätherischen Charakter verleiht, während die klaren Linien der Kohlezeichnung das Antlitz Amiets hart und maskulin wirken lassen. Zudem bricht das Pastellporträt die strenge Symmetrie und Frontalität der Kohlezeichnung, was der Figur ein leichtes Bewegungsmoment verleiht und wiederum zu einem weicheren Ausdruck beiträgt.

⁴⁸⁷ Radlach 2005, S. 31.

Das Bildpaar zeigt exemplarisch Amiets Interesse, mithilfe verschiedener farblicher Mittel und Maltechniken die Bildwirkung zu verändern. Der Künstler war grundsätzlich „fasziniert von den Unterschieden einzelner Farbsysteme und den sich dadurch bietenden expressiven Möglichkeiten“⁴⁸⁸ und interessierte sich entsprechend für die Herstellung von Farben. So produzierte Amiet vor allem in seiner frühen Schaffenszeit selbst Farben und experimentierte dabei mit verschiedenen Zusätzen. Das Thema der Maltechniken taucht gerade auch 1902 im Briefwechsel mit Giovanni Giacometti auf:

„Ich habe diesen Winter viel über Maltechniken studiert. Annel hat mir zu Weihnachten ein Buch gegeben über Maltechniken des Mittelalters von Ernst Berger in München. Das ist ein ganz famoses Buch. Ich hätte es Dir gern geschickt, vorläufig kann ich es aber unmöglich für längere Zeit entbehren.“⁴⁸⁹

Drei Beispiele aus dem Jahre 1920 (Kat. 1920.04, Kat. 1920.06, Kat. 1920.07) sind aufgrund von Bildformat und -aufbau ebenfalls als Reihe zu werten: Sie sind gleich gross und geben Amiets Porträt als Brustbild in genau derselben Haltung wieder. Variiert wird die Reihe durch Maltechnik und Farbgebung, was wiederum die jeweilige Bildwirkung verändert.

Zwei der Selbstbildnisse weisen einen fast monochromen Hintergrund auf. Im ersten Beispiel (Kat. 1920.04) herrscht ein zartes Rosa, im zweiten (Kat. 1920.06) ein helles Blau vor. Die Gesichtszüge sowie Haar und Bart sind in beiden Porträts naturalistisch ausformuliert, jedoch in einer vom Gegenstand losgelösten Farbigkeit. Die gedämpften Farbtöne schmeicheln dem fein geschnittenen Gesicht und betonen die elegante Erscheinung des Künstlers. Während das Rosa dem ersten Porträt (Kat. 1920.04) einen weichen, warmen Charakter verleiht, erweckt das zweite Beispiel (Kat. 1920.06) mit dem blauen Hintergrund einen kühlen und distanzierten Eindruck. Das dritte Bild aus dieser Reihe (Kat. 1920.07) entfaltet wiederum eine andere Wirkung. Amiet wendet eine divisionistische Technik an und greift auf eine bunte, fast grelle Farbpalette zurück. So wird hier die Malerei durch die abstrakte Farbgebung und den dynamischen Farbauftrag ins Zentrum des Interesses gerückt, während die beiden Vergleichs-

⁴⁸⁸ Radlach/Müller/Beltzinger 2007, S. 73. In Amiets frühen Bildern sind Schäden aufgetreten, da sich die Farbmischungen als instabil erwiesen. Das Problem ist wohl durch die technische Neugier und Experimentierfreudigkeit des Künstlers verursacht. Radlach/Müller/Beltzinger 2007, S. 77.

⁴⁸⁹ Brief Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 30.03.1902, in: Radlach 2000, Brief Nr. 184. Beim empfohlenen Buch handelt es sich um: *Quellen und Techniken der Fresko-, Oel- und Temperamalerei des Mittelalters von der byzantinischen Zeit bis einschliesslich der „Erfindung der Oelmalerei“ durch die Brüder van Eyck*, nach den Quellenschriften und Versuchen bearbeitet von Ernst Berger, Maler, München 1912. Siehe Radlach 2000, S. 339, Anm. 13.

beispiele wie „Hymnen an das eigene Erscheinungsbild“⁴⁹⁰ vielmehr Amiets Aussehen zelebrieren.

1935 entstanden zwei weitere Selbstbildnisse, die wie ein Paar wirken. Im *Selbstbildnis vor grüner Tür* (Kat. 1935.02) ist Amiet in rosa Hemd, hellem Jackett und Fliege vor einer Tür abgebildet, deren Grundton ein zartes, weissliches Grün ist. Im *Selbstbildnis in blauem Hemd* (Kat. 1935.01) hingegen steht die Gestalt in Hemd, Pullover und Fliege vor einem hellen Landschaftsgemälde. Amiet wählt für beide Porträts dieselbe frontale Haltung und die Figur hält den Blick jeweils gesenkt. Auch der Hintergrund der Bilder ist formal vergleichbar, denn einerseits wird das Porträt durch den Bilderrahmen, andererseits durch die Türe eingerahmt. Durch die Variation von Farbgebung, Licht und Kleidung erzeugt der Künstler jeweils unterschiedliche Effekte: Das eine Bildnis wirkt kühl und distinguiert, das andere leicht und heiter.

In den bisher besprochenen Beispielen experimentierte Amiet also am gleichbleibenden Motiv mit koloristischen, formalen und maltechnischen Variationen. Die Serie dreier Selbstbildnisse, die 1913 entstand (Kat. 1913.01, Kat. 1913.03, Kat. 1913.04), diente ihm darüber hinaus vermutlich zur Entwicklung einer Bildidee.

In drei annähernd gleich grossen frontalen Brustbildern porträtiert sich Amiet jeweils in ähnlicher Kleidung mit Jacke, Gilet, Hemd und Fliege beziehungsweise Krawatte, und auch die emotionslose Miene sowie der gesenkte Blick stimmen überein. Die Bilder unterscheiden sich vor allem in der Gestaltung des Hintergrundes und der Farbgebung. Das *Selbstbildnis mit Heiligenschein* (Kat. 1913.01) entwarf Amiet ausserdem in einer im Vergleich zum *Selbstbildnis im Atelier* (Kat. 1913.04)⁴⁹¹ und dem Selbstbildnis vor gelbem Hintergrund (Kat. 1913.03) skizzenhafteren und freieren Malweise. Die augenfälligste Abweichung ist jedoch der dunkelgrüne, nimbusartige Kreis um das Haupt der Figur. Nyffenegger betont, dass sich Amiet damit in keiner Weise als Heiliger darstellen wollte, vielmehr sei der Nimbus als Zeichen für sein Selbstverständnis als Diener der heiligen Kunst zu lesen.⁴⁹² Somit deutet Nyffenegger diesen als symbolisches und inhaltlich bedeutungstragendes Element.

Werden die drei Selbstbildnisse als Serie betrachtet, kann der Heiligenschein jedoch auch als formal inspiriertes Element interpretiert werden. Die pseudosakrale Wirkung

⁴⁹⁰ Billeter 1985, S. 25.

⁴⁹¹ Die Datierung ist nicht gesichert. Im Bildarchiv SIK-ISEA, Zürich, wird das Gemälde auf 1911–1915 datiert. Der Vergleich mit den beiden anderen Selbstdarstellungen legt jedoch das Jahr 1913 nahe.

⁴⁹² Nyffenegger 1994, S. 38.

des Frontalbildes könnte dabei die Idee für die Darstellung eines Nimbus provoziert haben. Amiet würde in dieser Lesart die Assoziation, dass die Frontalität stets auch eine immanente sakrale ‚Nebenwirkung‘ hat, ins Bild setzen. Der Heiligenschein wäre demnach eher als spontaner Einfall und vielleicht ironische Spielerei ohne persönliche symbolische Bedeutung zu werten. Dementsprechend wäre das *Selbstbildnis mit Heiligenschein* als letzte Variante dieser Dreierserie, in der die Bildidee des Heiligenscheines entwickelt wurde, zu verstehen.

Ein Selbstbildnis mit Heiligenschein ist keine Erfindung Amiets, es gibt dafür zahlreiche Vorläufer: So stellte sich beispielsweise Gauguin in einem Selbstbildnis von 1889 mit Heiligenschein⁴⁹³ dar. Letzterer kann, wie bereits angesprochen, als Symbol für das schöpferische Genie gelesen werden, er erinnert jedoch gleichermassen an das Martyrium Christi und weckt dadurch Assoziationen an den Leidensweg des Künstlers.⁴⁹⁴ Daneben gilt der Nimbus ebenso als „Attribut der Würde“ oder kann auch „geistige Ausstrahlung“ bedeuten.⁴⁹⁵ In diesem Sinne lassen sich in van Goghs Selbstbildnis von 1888⁴⁹⁶ die kreisförmig um den Kopf angelegten Pinselstriche als „diskrete Verklärung seiner Person“⁴⁹⁷ deuten. In der Karikatur hat der Nimbus zudem die Funktion einer ironischen Distanzierung von der dargestellten Figur.

Die Betrachtung von Amiets *Selbstbildnis mit Heiligenschein* eröffnet also ein ganzes Spektrum an Lesarten. Dennoch lässt die Serie vermuten, dass Idee und Konzeption sich eher aus der (vorgegebenen) Form des Frontalbildes und der damit verbundenen Assoziationen entwickelt haben, als dass sie auf ikonografischen Überlegungen beruhten.

Drei Selbstbildnisse aus dem Jahre 1921 bilden eine weitere Reihe, die der Entwicklung einer Bildidee gedient haben könnte. Die beiden Fassungen des Werks *Selbstbildnis vor Garten* (Kat. 1921.05, Kat. 1921.06) könnten Amiet zum Selbstporträt *Das Teufelchen* (Kat. 1921.01) inspiriert haben. Die beiden Fassungen sind bezüglich Bildaufbau beinahe identisch: Sie stellen Amiet in Form eines Brustbildes in Dreiviertelansicht in derselben Kleidung dar. Die Figur ist an den unteren Bildrand gesetzt, und der Horizont liegt so tief, dass viel Raum für die Darstellung des Himmels bleibt. Rechts oben ragt

⁴⁹³ Paul Gauguin: *Selbstbildnis mit Heiligenschein*, 1889, Öl auf Holz, 79,2 x 51,3 cm, National Gallery of Art, Washington.

⁴⁹⁴ Siehe zum Thema Selbstdarstellungen mit Heiligenschein oder als Christus Junod 1985.

⁴⁹⁵ Junod 1985, S. 67.

⁴⁹⁶ Siehe Kapitel 4.1, Anm. 276.

⁴⁹⁷ Junod 1985, S. 68.

ein geschwungener Holzbalken ins Bild. Amiet porträtiert sich also am selben Ort im Garten, schaut dabei ins Sonnenlicht und kneift geblendet die Augen zusammen. Der Unterschied der beiden Fassungen liegt in Farbgebung und Intensität des wiedergegebenen Lichtes. Die erste Fassung (Kat. 1921.05) ist in einem hellen, frischen und lebhaften Kolorit gehalten. Das Blau des Himmels ist locker aufgetragen und erweckt den Eindruck von Tiefe. Das heitere Bild scheint die Stimmung eines sommerlichen Nachmittags wiederzugeben. Die zweite Fassung (Kat. 1921.06) hingegen verbreitet eher Abendstimmung: Der Himmel ist in ein Grünblau getaucht, Licht und Farben sind dunkler und gedämpfter, die Schatten stärker ausgebildet, und die Umrisse heben sich schärfer vom Hintergrund ab. Das rötliche Gesicht suggeriert sommerliche Hitze.

Wird nun das Selbstbildnis *Das Teufelchen* (Kat. 1921.01) mit den beschriebenen beiden Fassungen verglichen, fällt die Ähnlichkeit bezüglich Bildaufbau und Mimik auf. Der Ausdruck des Porträtierten differiert allerdings: Die rötliche Gesichtsfarbe der zweiten Fassung hat sich hier zur dunklen Glut gewandelt. Orange, Rot und kräftiges Violett sind in Streifen pastos aufgetragen. Das vordere Auge ist zu einem Schlitz verengt, das hintere unter einer Farbschicht verdeckt. Im Zusammenhang mit der Gesichtsfarbe verleiht der einäugige Blick aus der dunkelvioletten Iris dem Dargestellten ein dämonisches Aussehen.

Die Umrisse der Figur heben sich scharf vom Hintergrund ab. Die Gestalt befindet sich in der unteren Bildhälfte und lässt auch hier viel Raum für den nun weisslichen Hintergrund, der mit zarten Farben vielschichtig und subtil aufgebaut ist. Die darauf züngelnden gelben Flammen sind ebenfalls mit dem Themenkreis Hölle und Teufel assoziierbar.

Killer interpretiert dieses Selbstbildnis als eines der seltenen Zeugnisse, in dem Amiet einen ansonsten sorgsam verborgenen Aspekt seiner Persönlichkeit enthüllt und deutet die Gesichtsfarbe, die er mit dem „Kopf eines in Rage geratenen Truthahns“⁴⁹⁸ vergleicht, als Ausdruck von innerer Erregung und Zorn. Gegen diese naheliegende Lesart einer persönlichen und ernst gemeinten Gefühlsäußerung spricht allerdings der Titel, den Amiet dem Selbstbildnis verliehen hat. Mit der Bezeichnung *Das Teufelchen* distanziert sich der Künstler ironisch von der dargestellten Figur und verharmlost die bildliche Aussage – somit ist eher fraglich, ob Amiet in dem Werk tatsächlich eine Seite seiner Persönlichkeit darstellen wollte. Vielmehr könnte das erhitzte und von der Sonne

⁴⁹⁸ Killer 1994, S. 50.

geblendete Gesicht der zweiten Fassung die Idee zur Gestaltung dieses Selbstporträts geliefert haben. Dennoch lässt sich das Bild als Ausdruck eines cholerischen Charakters lesen, von dem sich Amiet mit dem Titel jedoch gleichzeitig selbstironisch distanziert.

In der Werkgruppe der Selbstdarstellungen lassen sich noch viele weitere Beispiele für Bildpaare oder -serien finden. So stellen beispielsweise auch die bereits in Kapitel 5.2 besprochenen *Selbstbildnisse in Rosa, Weiss und Gelb* (Kat. 1907.01, Kat. 1907.02, Kat. 1907.03) eine Serie dar. Ebenfalls eine Dreierserie schuf Amiet im Jahre 1951 (Kat. 1951.02, Kat. 1951.03, Kat. 1951.04). Dort wechselte er zwischen Hoch- und Querformat sowie naturalistischer und abstrakter Gestaltung. Daneben sind viele Bildpaare überliefert, in welchen er Komposition, Kolorit oder Technik leicht variierte, wie zum Beispiel in den beiden Zeichnungen von 1904 (Kat. 1904.01, Kat. 1904.02) oder den beiden Selbstporträts aus den Jahren 1954 (Kat. 1954.04)⁴⁹⁹ und 1955 (Kat. 1955.04).

Anhand der besprochenen Selbstbildnisse konnte gezeigt werden, dass Amiet sein äusseres Erscheinungsbild bisweilen auch als eine Art Schablone verwendete, die er zwecks Veränderung der Bildwirkung maltechnisch und farblich abwandelte. Sie bezeugen Amiets Lust an maltechnischen Experimenten und legen zudem die Vermutung nahe, dass er für die Bildfindung – zumindest teilweise – intuitiv gearbeitet hat und über Probieren und Variieren zu einer Lösung kam. In diesem Unterkapitel hat sich zudem noch einmal bestätigt, dass Amiet das Selbstbildnis weniger als Charakterbild denn als Kunst-Stück betrachtete. Genau darin jedoch widerspiegelt sich seine künstlerische Persönlichkeit: Die serielle Selbstbildnisproduktion vermittelt einmal mehr das Bild eines kreativen und experimentierfreudigen Künstlers mit einer Vorliebe für die handwerkliche Seite der Malerei.

5.4 Licht- und Mienenspiele: Selbstbildnis im Sonnenlicht

Die Gruppe von Selbstdarstellungen, in denen sich Amiet in hellem, zuweilen blendendem Sonnenlicht porträtiert, hat ebenfalls experimentellen Charakter. Hier gilt die ganze künstlerische Aufmerksamkeit den Licht- und Farbeffekten im Gesicht und zuweilen auch der mimischen Reaktion auf das Sonnenlicht. Entstanden sind unterschiedliche Varianten: In den frühen und späten Selbstbildnissen scheint es Amiet vor-

⁴⁹⁹ Siehe auch Kapitel 6.2.

wiegend um das Studium von Licht- und Farbphänomenen gegangen zu sein, in den mittleren Jahren hingegen interessierte er sich besonders für die Mimik.

Im *Selbstbildnis in der Gartenlaube* aus dem Jahre 1895 (Kat. 1895.04)⁵⁰⁰ widmet Amiet seine ganze Aufmerksamkeit den dortigen Lichtverhältnissen. Er porträtiert sich in der Gartenlaube⁵⁰¹, zwischen deren Holzbalken Pflanzen mit weissen und gelben Blüten wachsen und in der die Figur in grünliches Licht getaucht ist. Das Gesicht ist von feinen, grünen Pinselstrichen überzogen. Ebenso weisen Bart, Haar und Kleidung grüne Schattierungen auf. Auf diese Weise verbinden die grünen Lichtreflexe Gestalt und Umgebung.

Ebenfalls in einer Art Laube stellt sich Amiet zusammen mit seiner Frau im *Selbstbildnis mit der Gattin* aus dem Jahre 1899 (Kat. 1899.01) dar. Auch hier flimmert das durch die Blätter gefilterte grüne Licht auf Gesichtern und Kleidung. Im Selbstbildnis von 1896 (Kat. 1896.01) ist das Gesicht in Grün- und Rottönen wiedergegeben, was ein Wechselspiel von Licht und Schatten suggeriert.

In diesen frühen Selbstdarstellungen setzt der Künstler das Sonnenlicht auf seinem Gesicht als grüne Lichtreflexe um, was auch in verschiedenen Porträts aus der gleichen Zeit eine Entsprechung findet – so zum Beispiel in den beiden bereits erwähnten Kinderporträts *Otelli* und *Sophie* aus dem Jahre 1894⁵⁰² oder auch auf den Gesichtern der Frauenfiguren in seinem monumentalen Werk *Richesse du soir* von 1898/99.⁵⁰³

Die künstlerische Wiedergabe der durch das Sonnenlicht provozierten Farbphänomene beschäftigt Amiet auch in zwei späten Selbstbildnissen. Im Beispiel von 1950 (Kat. 1950.06)⁵⁰⁴ ist das Flimmern der Farben und des Lichtes auf freie, expressive Art umgesetzt. Auch im *Selbstbildnis vor grünem Hintergrund* von 1953 (Kat. 1953.02)⁵⁰⁵ weiss Amiet das Farben- und Lichtspiel meisterhaft wiederzugeben. Gesicht und Körper

⁵⁰⁰ Das *Selbstbildnis in der Gartenlaube* stellt zudem ein Beispiel für Amiets Umgang mit der divisionistischen Maltechnik dar. Auch hier findet der Künstler eine eigene Handschrift, mit der er sich von seinem Vorbild Roderick O'Connor entfernt. Siehe dazu Kapitel 5.1 und die dort besprochenen Selbstbildnisse, die zwischen 1893 und 1895 entstanden sind.

⁵⁰¹ Dieselbe Gartenlaube ist auch in einem Gemälde von Giovanni Giacometti als Hintergrund abgebildet. Giovanni Giacometti: *Bildnis Rosa Luder*, 1898, Öl auf Leinwand, 92 x 61,5 cm, Privatbesitz. Abb. in: Kat. Langenthal 1998, S. 82. Urs Zaugg verdanke ich den Hinweis, dass sich diese Gartenlaube bei der Wirtschaft Freienhof in Hellsau befand. Im Freienhof hatte Amiet seit 1894 ein Atelier und wohnte dort nach dem Tod des Vaters im Jahre 1895. Der Freienhof wurde von der Familie Luder geführt, deren Tochter Anna Luder Amiet 1898 heiratete. Siehe dazu Kat. Langenthal 1998.

⁵⁰² Siehe Kapitel 5.1, Anm. 376, 377.

⁵⁰³ Cuno Amiet: *Richesse du soir*, 1898/99, Öl auf Leinwand, 195 x 249 cm, Kunstmuseum Solothurn, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Abb. in: Kat. Bern 1999/2000, S. 161.

⁵⁰⁴ Siehe dazu auch Kapitel 4.1 und 5.2.

⁵⁰⁵ Siehe dazu auch Kapitel 6.3.

werden zu einer Oberfläche aus vibrierenden Farbtupfern. Dabei steigert Amiet die Leuchtkraft der Farben wiederum durch den raffiniert eingesetzten Rot-Grün-Kontrast.

In seinen mittleren Lebensjahren – insbesondere von den späten 1910er bis zu den frühen 1930er Jahren – scheint sich Amiet neben den Licht- und Farbeffekten vor allem auch für das Mienenspiel zu interessieren. Im Jahre 1917 entstehen zwei Beispiele, die sich bezüglich Malweise und Kolorit gleichen. Beide Selbstporträts sind aus gedämpften Grün- und Ockertönen aufgebaut, zu denen Amiet kontrastierend ein kräftiges Rot setzt.

Im *Selbstbildnis mit Strohhut* (Kat. 1917.01) wirft die Kopfbedeckung einen breiten, grünen Schatten auf die obere Gesichtshälfte, während die untere Partie in der Sonne rötlich glänzt. Der Hell-Dunkel-Kontrast lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Augen. Trotz Hut scheint die Figur von der Sonne geblendet: Sie kneift die Augen zusammen und verzieht den leicht geöffneten Mund.

Im zweiten Selbstbildnis aus dem Jahre 1917 (Kat. 1917.04) verzerrt die Gestalt das dem Betrachter frontal zugewandte Gesicht noch stärker zu einer Grimasse. Die Augen sind zu Schlitzeln verengt, die Augenbrauen zusammengezogen, so dass sich Falten auf der Stirn bilden, der Mund ist geöffnet. Die extreme mimische Verzerrung liesse sich als Gefühlsausdruck von Zorn oder Verärgerung lesen. Die dargestellte Umgebung, die den Künstler im Freien im Sonnenlicht zeigt, legt jedoch nahe, die Mimik analog zum *Selbstbildnis mit Strohhut* als reflexhafte Reaktion auf das Sonnenlicht und nicht als Affektausdruck zu lesen. In beiden Selbstdarstellungen lenkt Amiet durch die zusammengekniffenen Augen die Aufmerksamkeit zugleich auf den Blick, was allenfalls auch als Ausdruck äusserster Konzentration gedeutet werden kann.

In drei Selbstdarstellungen von 1921 (Kat. 1921.01, Kat. 1921.05, Kat. 1921.06), die bereits in Kapitel 5.3 vorgestellt worden sind, scheint Amiet die vergleichbare mimische Reaktion bei Zorn und Blendung durch Sonnenlicht gar spielerisch ins Werk zu setzen, denn er selbst deutete die primär durch das Licht provozierte Mimik in den beiden *Selbstbildnissen vor Garten* (Kat. 1921.05, Kat. 1921.06) im Selbstporträt *Das Teufelchen* (Kat. 1921.01) zum emotionalen Ausdruck von Zorn um.

1921 setzte Amiet noch in zwei anderen Selbstbildnissen (Kat. 1921.07, Kat. 1921.08) sein vom Sonnenlicht geblendetes Gesicht in Szene. Ein weiteres Beispiel entstand 1926 (Kat. 1926.02): Hier steht die Figur frontal mit dem Rücken zu einer Landschaft im Sonnenlicht. Auf dem Gesicht entfaltet sich ein subtiles Wechselspiel von Licht und

Schatten. Fast weisse Lichtreflexe lassen Haut und Haar glänzen. Die Reflexe, das blendend weisse Hemd sowie die harten Schatten evozieren den Eindruck einer in gleissendes Licht getauchten Szenerie.

Eine andere Art von Lichtspiel inszeniert Amiet in einem Selbstbildnis aus dem Jahre 1932 (Kat. 1932.06). Hier scheint die Figur von Licht um- und durchflutet zu sein. Vorherrschende Farben sind Gelb, Ocker und ein bräunliches Grün, die sich trotz einiger roter Akzente zu einem fast monochromen Bildraum vermischen, der grelles Licht wiederzugeben scheint. Während sich die rechte Gesichtshälfte vom dunkleren Hintergrund abgrenzt, verwischen in der linken Hälfte die Konturen, denn helle, wilde Pinselstriche schraffieren darüber hinweg. Das evoziert weniger Assoziationen an Sonnenlicht denn an loderndes Feuer, was wiederum die Erinnerung an das Feuer im Münchner Glaspalast von 1931 wachruft, wo 51 Werke Amiets vernichtet wurden.⁵⁰⁶ Stellt sich der Künstler hier stellvertretend für sein Werk ins Feuer und thematisiert damit diese persönliche Katastrophe?

Bereits in den Selbstdarstellungen, die in Kapitel 3.3 besprochen wurden und in denen sich Amiet als Freilichtmaler inszenierte, kommt das Interesse des Malers für Licht und Atmosphäre zum Ausdruck. In den in diesem Kapitel vorgestellten Beispielen konzentriert er sich noch weit mehr auf Licht- und Farbeffekte, indem sein Gesicht quasi als Schablone für die Darstellung dieser Phänomene dient. Besonders auffällig hierbei sind die Selbstbildnisse, in denen Amiet, von der Sonne geblendet, seine Gesichtszüge verzerrt. Solch extreme Verzerrungen sind in der Selbstporträt- beziehungsweise Porträtmalerei ungewöhnlich. Sie können zwar durchaus als bewusstes Erkunden des eigenen Gesichtes und Erproben der mimischen Ausdrucksmöglichkeiten eingesetzt werden, verkommen jedoch schnell zum Grimassenspiel.⁵⁰⁷ Denn die Skala der Gefühls- äusserung eines Porträts sollte laut Boehm um ein „mittleres Mass“ schwanken, will es nicht zur Karikatur werden: „Eine dargestellte Person, die den affektiven Ausdruck zuspitzt, wird zur komischen Type.“⁵⁰⁸ Diese Gefahr besteht bei Amiet allerdings nicht, da er das Grimassenspiel als rein physiologische Reaktion inszeniert. Damit entwirft Amiet eine ungewöhnliche, aber durchaus interessante Variante, die Ausdrucksmöglichkeiten seines Gesichtes zu erkunden, ohne ihnen einen Affekt zuzuordnen.

⁵⁰⁶ Siehe Kapitel 2.2, Anm. 79.

⁵⁰⁷ Holsten 1978, S. 44–48.

⁵⁰⁸ Boehm 1985, S. 26–27. Siehe auch West 2004, S. 36.

Zum Motiv des Selbstporträts im Sonnenlicht lassen sich in der Kunstgeschichte kaum Vergleichsbeispiele finden, genauso wie es nur wenige Maler gibt, die sich als Freilichtmaler dargestellt haben. Eines der wenigen Beispiele stammt von Joshua Reynolds. In seinem *Selbstbildnis* aus dem Jahre 1747/48⁵⁰⁹ befindet sich die Figur in einem undefinierbaren Raum, wird jedoch von hellem Licht – der Sonne – geblendet, so dass sie ihre Hand schützend über die Augen hält und ein Schatten über der Augenpartie entsteht. Die Geste versteht Busch als klugen, von Rembrandt inspirierten Kunstgriff, mit dem die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Augen gelenkt wird.⁵¹⁰ Im Gegensatz zu Amiet gilt Reynolds Interesse damit nicht dem künstlerischen Erproben von Licht- und Mienenspielen.

5.5 Lust an der Verwandlung: Rollenspiele und Maskeraden

In die Kategorie der Experimente fallen auch die wenigen Selbstdarstellungen, in denen Amiet in eine Rolle schlüpft oder eine Maske aufsetzt. Maskierung, Rollenspiel und Verfremdung gehören zu einem Themenkreis, der eng mit der Selbstporträtmalerei verbunden ist. Das Spiel mit Identität, Maske und Projektion kennt dabei zahlreiche Varianten. Es lassen sich entsprechend viele Beispiele anführen, in denen Künstler fremde Identitäten annehmen und sich damit auch in einer bestimmten Bildthematik inszenieren. So porträtierte sich beispielsweise Kirchner 1915 sowohl als Soldat mit abgehackter Hand wie auch als Trinker, und Paul Gauguin stellte sich 1896 in der Rolle Christi dar.⁵¹¹ Das Rollenporträt kann als Gegenmodell zum Individualporträt verstanden werden, da es darauf angelegt ist, „das eigene Ich zu verschleiern“⁵¹² und der Thematik unterzuordnen. Ein berühmtes Beispiel dafür ist Rembrandts Gemälde *Das Gleichnis vom verlorenen Sohn*⁵¹³, in dem der Künstler zusammen mit seiner Frau Saskia eben diese Rolle spielt. Beckmanns Gewohnheit, sich immer wieder in anderen Rollen neu zu erfinden, trug laut Zenser sogar wesentlich zu seinem Image als geheim-

⁵⁰⁹ Joshua Reynolds: *Selbstbildnis*, 1747/48, Öl auf Leinwand, 63,5 x 47,3 cm, National Portrait Gallery, London.

⁵¹⁰ Busch 2005, S. 104.

⁵¹¹ Ernst Ludwig Kirchner: *Selbstbildnis als Soldat*, 1915, Öl auf Leinwand, 69 x 61 cm, Charles F. Olney Fund, Oberlin College, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio. Ernst Ludwig Kirchner: *Der Trinker*, *Selbstbildnis*, 1915, Öl auf Leinwand, 118,5 x 88,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Paul Gauguin: *Selbstbildnis* oder *Bei Golgotha*, 1896, Öl auf Leinwand, 76 x 64 cm, Museu de Arte, São Paulo.

⁵¹² Müller Hofstede 2005, S. 154.

⁵¹³ Rembrandt: *Das Gleichnis vom verlorenen Sohn (Selbstporträt mit Saskia)*, 1638, Öl auf Leinwand, 161 x 131 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlung Dresden.

nisvolle und charismatische Persönlichkeit bei.⁵¹⁴ Eine radikale Form des Rollenporträts schuf James Ensor mit seinem *Selbstbildnis mit Masken*⁵¹⁵, in dem er sich, von zahlreichen Masken umringt, in der Maske von Peter Paul Rubens präsentiert. Eine in der Selbstporträtmalerei des frühen 20. Jahrhunderts beliebte Rolle war auch diejenige des Narren oder Clowns, die unter anderem Beckmann, Ensor, Rouault und Picasso in ihrem eigenen Werk in Szene setzten.

In der Tradition des Narrenthemas stehen auch zwei Selbstporträts Amiets, in denen sich dieser lachend darstellt. Das frühe *Selbstbildnis mit Hut und rotem Band* (Kat. 1889.02) zeigt den jungen Künstler mit einem schelmischen Grinsen in der Rolle des etwas dümmlichen Bauernlümmels. Auf dem Kopf sitzt ein komischer Schlapphut, der so tief ins Gesicht gezogen ist, dass dieses karikierend vergrössert und verzerrt erscheint. Die in Realität feinen Gesichtszüge wirken dadurch grob und plump. Die Farbe ist mit breitem Pinsel locker aufgetragen und die Figur teilweise so skizzenhaft erfasst, dass sie einen ‚unfertigen‘ Eindruck hinterlässt. Zusammen mit den roten Farbakzenten in Hutband, Krawatte und Gesicht verleiht dies dem Porträt einen verspielten Ausdruck.

Im 52 Jahre später entstandenen *Selbstbildnis mit roter Mütze* (Kat. 1941.01) zieht sich Amiet ebenfalls die Maske des Narren über. Er stellt sich in schonungsloser Nahsicht dar, wodurch der Kopf unter der roten Mütze ein weiteres Mal bedrohlich gross wirkt. Der Blick ruht auf dem Betrachter, die Augenbrauen sind spöttisch hochgezogen. Der Mund ist zu einem übermütigen und herausfordernden Lachen geöffnet und lässt schiefe, verfärbte Zähne sehen. Die schonungslose Darstellung wird durch das kräftige Rot des Hutes noch akzentuiert. Gemäss Huggler könnte sich Amiet hier „zu einer Seite seines Wesens bekannt haben, die hinter der gesellschaftlichen Haltung der früheren Selbstbildnisse verborgen geblieben war“.⁵¹⁶ Der karikierende Stil spricht jedoch gegen die künstlerische Intention der Darstellung einer Wesensäusserung. Amiet schlüpft wohl eher in die traditionelle Rolle des Narren, welcher der Welt ihr hässliches Gesicht vorhält – oder wie Nyffenegger es formuliert: „Der im Krieg versinkenden Welt stellte Amiet das unverschämte Lachen des Narren entgegen.“⁵¹⁷

⁵¹⁴ Zenser 1984, S. 8.

⁵¹⁵ James Ensor: *Selbstbildnis mit Masken*, 1899, Öl auf Leinwand, 117 x 82 cm, Menard Art Museum, Komaki.

⁵¹⁶ Huggler 1971, S. 80.

⁵¹⁷ Nyffenegger 1994, S. 40.

In beiden Beispielen ist der Hut für die Verwandlung von zentraler Bedeutung. Kopfbedeckung oder Kleidung können eine bestimmte Identität definieren, so auch im Selbstbildnis von 1890 (Kat. 1890.03), wo die Mütze das orientalische Aussehen des jungen Mannes unterstreicht. Wie bereits in Kapitel 5.1 aufgezeigt, nimmt Amiet hier in Anlehnung an seinen Lehrer Frank Buchser die Identität eines Orientalen an. Neben der Mütze tragen auch Hautfarbe, Haare und Bart sowie die schwarzen Augen zur Metamorphose bei.

In den beiden Selbstbildnissen aus dem Jahre 1937 spielt die Kopfbedeckung ebenfalls eine zentrale Rolle. Das erste Beispiel betitelt Amiet selbst mit *Der Pfaff* (Kat. 1937.01). Ein Scherz hatte offenbar die Idee zu diesem Rollenspiel gegeben, wie Amiet in einem Brief erzählt:

„Der Pfaff' ist ein Selbstporträt. Am Sylvesterabend 1937, nein 36, war wie üblich meine Schwägerin bei uns. Es wurde etwas spät & zum Zeichen, dass sie aufbrechen wolle, setzte sie den Hut auf. Zum Zeichen aber, dass sie noch bleiben sollte, setzte ich den Hut mir auf den Kopf. Alle Gäste fanden, der Hut stehe mir gut, ich müsse mich so malen. Ich an Folgsamkeit gewöhnt, fing anderen Tags gleich mit dem Bild an & dachte vorerst nur an einen Jux. Aber es wurde Ernst daraus, trotz dem etwas pfäfflichen Hütchen auf dem Kopf & dem Büchlein in der Hand, das aussehen mag wie ein Andachtsbüchlein, das aber in Wirklichkeit in alter Ausgabe die schönen Gedichte des Q. Horatii Flacci enthält.“⁵¹⁸

Für das Selbstbildnis verkleidete sich Amiet als Priester mit Hut und einer Art schwarzer Soutane, unter welcher der schmale Streifen eines weissen Kragens hervorschaut. Das Büchlein sowie das Kruzifix im Hintergrund sind als weitere priesterliche Attribute erkennbar. Mit der rechten Hand hält der Dargestellte das offene Büchlein ans Kinn und verdeckt so seinen Bart. Zusammen mit dem in der Nahaussicht massig wirkenden Kopf und dem kleinen Hut bringt diese Haltung etwas Schalkhaftes und Verschmitztes zum Ausdruck. Mit der Kopfdrehung und den fragend hochgezogenen Augenbrauen scheint sich die Figur gerade – vielleicht bei der Andacht gestört – dem Betrachter zuzuwenden, was durch die leicht erhöhte Betrachterperspektive noch zusätzlich akzentuiert wird.

Im selben Jahr entstand das *Selbstbildnis als Bischof* (Kat. 1937.02), in dem vermutlich die Idee aus *Der Pfaff* weitergesponnen wurde. Dass es sich dabei tatsächlich um

⁵¹⁸ Brief Cuno Amiet an die Besitzer, 27.07.1948. Eine Kopie davon befindet sich im Bildarchiv SIK-ISEA, Zürich, Archivnr. 83936.

ein Selbstporträt handelt, belegt die von Amiet angebrachte Bezeichnung rückseitig auf dem Rahmen: „Selbstporträt Bischof / 1937.“

Die Figur ist streng symmetrisch aufgebaut: Auf der Pyramide des Oberkörpers mit den stark abfallenden Schultern sitzen die Dreiecke von Gesicht und Mitra. Die segnende Hand, die Nase und die Spitze der Mitra sind auf der Mittelachse des Bildes angelegt. Das Gesicht wirkt durch Kostüm und Kopfbedeckung beinahe verumumt. Die bischöfliche Kleidung verschleiert also Amiets Individualität und legt als Bedeutungsträger zugleich seine Rolle fest. Der Würde des Amtes entspricht die Kostbarkeit der Textilien, denen Amiet ausgesprochen dekorativen Charakter verleiht. Amiets Interpretation der Bischofsrolle ist jedoch wenig schmeichelhaft: Die segnende Geste wirkt kraftlos; die Gestalt macht einen schwächlichen Eindruck. So wird der Bischof, wie bereits der Pfaff, zur Karikatur.

In einer ganz anderen Rolle, nämlich als Verletzter, inszenierte Amiet sich 1929 im *Selbstbildnis mit Stirnverband* (Kat. 1929.01). Der Künstler erlitt 1929 bei einem Autounfall eine leichte Kopfverletzung. Auf Empfehlung eines befreundeten Arztes, der zur Zeit des Unfalls bei Amiets zu Gast war, wurde die Verletzung mit Wasserwickeln⁵¹⁹ behandelt.⁵²⁰

Amiet malte sich daraufhin mit einem grossen, grünen Verband, der wie eine Mütze die ganze Stirn bedeckt. Der Kontrast zwischen grüner Bandage und rötlichem Gesicht beherrscht das Bild. Die feinen, farblichen Beziehungen, die der Maler schuf, betonen den Rot-Grün-Kontrast zusätzlich: Das Grün der Bandage widerspiegelt sich im Inkarnat, und umgekehrt ist die rötliche Gesichtsfarbe in wenigen, winzigen roten Flecken im Verband wiederaufgenommen. Das Motiv des Verletzten mit Kopfverband interessierte Amiet wohl vornehmlich aus formalen und koloristischen Gründen. Miene wie Blick wirken distanziert und verschlossen. Es scheint ihm also nicht um eine psychologische Darstellung des Leidens gegangen zu sein. Müller vermutet gar, dass Amiet „durch das Nebeneinander von Kopfverband und dem eines distinguierten Herrn würdigen Accessoire der Fliege“⁵²¹ absichtlich ironische Distanz erzeugt habe, was auch eine Anteilnahme des Betrachters und damit wiederum eine psychologisierende Lesart verunmöglicht.

⁵¹⁹ Die Anwendung von Wasserwickeln zur Linderung und Heilung verschiedener Krankheiten und Schmerzen ist eine von Pfarrer Sebastian Kneipp (1821–1897) entwickelte Methode der Hydrotherapie.

⁵²⁰ Diese Information verdanke ich Peter Thalmann.

⁵²¹ Müller 1996/97, S. 228. Müller vergleicht Amiets *Selbstbildnis mit Stirnverband* mit Giovanni Giacomettis *Selbstbildnis mit Zahnschmerzen* (1917, Öl auf Leinwand, 28 x 21 cm, Privatbesitz).

Amiets *Selbstbildnis mit Stirnverband* weckt fast zwangsläufig die Assoziation an die beiden berühmten Selbstbildnisse mit verbundenem Ohr⁵²² seines zeitweiligen Vorbildes van Gogh. Stilistisch und inhaltlich unterscheidet sich Amiets Selbstbildnis jedoch deutlich von den Selbstdarstellungen des niederländischen Malers.

Unter der Vielzahl der Selbstbildnisse finden sich nur wenige Rollenporträts. In diesen Darstellungen steht allein das Thema beziehungsweise das Motiv im Zentrum, das der Künstler stets auch eng mit formalen Interessen und Fragen verknüpft. In fast all diesen Beispielen kommen zudem Amiets Sinn für Humor, seine Fähigkeit zur Selbstironie und ein gewisses komödiantisches Talent zum Ausdruck.

⁵²² Vincent van Gogh: *Selbstporträt mit verbundenem Ohr und Pfeife*, 1889, Öl auf Leinwand, 64 x 50 cm, Kunsthhaus Zürich, und *Selbstporträt mit verbundenem Ohr*, 1889, Öl auf Leinwand, 60,5 x 50 cm, Courtauld Institute of Art Gallery, London. Siehe zur Vorbildfunktion van Goghs auch Kapitel 5.1.

6 TODESNÄHE UND LEBENSWILLE: DIE ALTERSSELBSTBILDNISSE

Die Selbstdarstellungen, die zwischen 1953 und Amiets Tod im Jahre 1961 entstanden sind, fallen gegenüber den früheren Selbstporträts – insbesondere denjenigen aus den 1920er bis 1940er Jahren – durch stilistische Veränderungen auf. Sie sind geprägt von den maltechnischen Eigenheiten des Altersstils, weshalb sie hier als Altersselbstbildnisse bezeichnet werden. Die Entwicklung des Altersstils, mit dem Amiet die bereits früher angewandten divisionistischen Techniken neu interpretierte, wird von einigen Autoren als Reaktion auf Anna Amiets Tod im Jahre 1953 gedeutet. Darauf sowie auf die Beziehung zwischen Altersstil und Altersselbstbildnissen wird in Kapitel 6.1 näher eingegangen.

Neben der stilistischen Erneuerung werden in den Altersselbstbildnissen auch neue Themen reflektiert, die um Amiets Lebenssituation kreisen: Trauer und Vergänglichkeit ebenso wie Vitalität und Lebenswille. Bemerkenswerterweise widerspiegeln sich diese Themen kaum in der Physiognomie oder Mimik des Gesichtes, vielmehr inszenierte Amiet sie mit rein maltechnischen Mitteln.

Bei der Betrachtung der Altersselbstporträts fallen zwei formale Aspekte besonders auf, die in Kapitel 6.2 und 6.3 näher beleuchtet werden: einerseits der ausgesprochen maskenhafte Charakter des Gesichtes, der vor allem in Selbstdarstellungen aus den Jahren 1953/54 auftritt, so als hätte sich Amiet nach Annas Tod die Maske der Trauer aufgesetzt, andererseits der durch die Maltechnik evozierte Eindruck von Auflösung und Transparenz, der besonders viele späte, nach 1957 entstandene Altersselbstdarstellungen prägt und der als künstlerische Interpretation der Vergänglichkeit gelesen werden kann.

Obwohl gerade die Ästhetik des Altersstils dazu verleiten könnte, die Altersselbstbildnisse als authentische Selbstäußerungen oder Ausdruck eines geistigen Zustandes zu lesen, soll im Folgenden gezeigt werden, dass auch die späten Selbstdarstellungen als bewusste Inszenierungen aufzufassen sind. So lassen sich auch hier Formen der Selbstpropaganda und der künstlerischen Selbstreflexion erkennen: Sie dienten wie viele frühere Beispiele der Image- und Kontaktpflege, reflektieren Amiets Rolle als Künstler und bezeugen insbesondere, dass seine Kreativität im hohen Alter noch einmal wiederbelebt wurde.

6.1 Anna Amiets Tod: Auslöser für eine künstlerische Erneuerung?

In Amiets letztem Lebensjahrzehnt ist ein umfangreiches Spätwerk entstanden, zu dem auch zahlreiche Selbstbildnisse gehören und das sich „Mitte der fünfziger Jahre zu einem eigentlichen Altersstil“⁵²³ verdichtet hat. Bis anhin fehlt allerdings eine umfassende Darstellung und Erforschung dieser Werkgruppe.⁵²⁴ Auch der Öffentlichkeit ist sie kaum bekannt. Die Ausstellung *Der späte Amiet – Werke von 1950–1960*⁵²⁵, die 1986 im Kunstmuseum Solothurn zu sehen war, vermittelte jedoch einen Einblick in das späte Schaffen und konnte zeigen, dass Amiets Malerei nach 1950 eine ausdrucksstarke stilistische Erneuerung erfahren hatte. „Ich weiss keinen Besucher, der nicht betroffen auf die Echtheit, ja Weisheit der so subtilen wie intensiven Bilder reagiert hätte“, ⁵²⁶ kommentierte Killer die Ausstellung.

Die prägnantesten Merkmale des Altersstils sind „die Auflösung der Flächen in Farbtupfer“ sowie „ein lasierender mehrschichtiger Farbaufbau“. ⁵²⁷ Dafür besann sich Amiet auf seine künstlerischen Wurzeln und wandte eine divisionistische Technik⁵²⁸ an, der er eine eigene Ausprägung verlieh, indem er die Farbe „mit behutsamer Hand“⁵²⁹ in kleinen Tupfen und dünnen Strichen in mehreren Schichten übereinander auftrug. Die Ästhetik dieser späten Bilder zeichnet sich durch eine feine Körnigkeit und Transparenz der malerischen Oberfläche aus, in der die Konturen der Dinge verschwimmen und das „Stoffliche der Welt“⁵³⁰ sich aufzulösen scheint. Mauner deutet deshalb den Altersstil als Ausdruck einer „subjektiven Vision des Künstlers“⁵³¹, in der eine Transformation „der weltlichen Dinge ins Geistige, Ewige“⁵³² stattfindet.

⁵²³ Kamber 1986, Kapitel IV–V, unpaginiert. Auch Mauner spricht von einem Spätstil, der sich um 1956/57 zu einem Altersstil ausprägt. Mauner 1984, S. 63 und Mauner 1986. Huggler hingegen beschreibt zwar die stilistischen Veränderungen der letzten Schaffensjahre, spricht jedoch nicht konkret von einem Altersstil. Huggler 1971, S. 83–88.

⁵²⁴ Zum Altersstil siehe Kat. Solothurn 1986, Mauner 1984, Mauner 1986, Killer 1988, Kat. Langenthal 1994, Huggler 1971.

⁵²⁵ Siehe Kat. Solothurn 1986.

⁵²⁶ Killer 1988, S. 9.

⁵²⁷ Kamber 1986, Kapitel V, unpaginiert.

⁵²⁸ Amiet greift damit auf eine Technik zurück, die in seinem Schaffen bereits in den 1890er bis 1910er Jahren eine zentrale Rolle gespielt hatte. Siehe auch Kapitel 5.1. Im Spätwerk wird der pointillistische Farbauftrag zuweilen auch nur in einzelnen Partien eines Gemäldes angewendet. Siehe dazu z. B. Huggler 1971, S. 83.

⁵²⁹ Mauner 1986, unpaginiert.

⁵³⁰ Mauner 1986, unpaginiert.

⁵³¹ Mauner 1984, S. 62–63.

⁵³² Mauner 1986, unpaginiert.

Obwohl sich diese stilistischen Veränderungen bereits vor 1950 abzeichnen,⁵³³ beginnt die eigentliche Ausformung des Altersstils um 1953/54 und fällt damit etwa in die Zeit nach Anna Amiets Tod am 28. Februar 1953. Für den 85-jährigen Amiet war der Verlust seiner Frau ohne Zweifel ein überaus erschütterndes Ereignis. Ihr Tod hinterliess nach 55 Ehejahren eine grosse Lücke. Anna Amiet war nicht nur treue Lebensgefährtin gewesen, die ihn als Künstler stets unterstützte, sondern hatte auch wesentlich sein Lebens- und Arbeitsumfeld mitgestaltet. Von Zuneigung und Verbundenheit zeugen denn auch die zahlreichen Porträts, die Amiet während der langen gemeinsamen Zeit von seiner Frau gemalt und gezeichnet hat. Ebenso zärtlich wie die blühende Schönheit der jungen Frau hielt er darin ihr Altern und ihre zunehmende Gebrechlichkeit fest. Am 4. Februar 1953, kurz vor ihrem Tod, porträtierte Amiet seine Frau in ihrem Lieblingssessel vor dem Atelierfenster (Abb. 12).⁵³⁴ Behutsam und respektvoll schildert er ihre Hinfälligkeit. Obwohl die alte Frau einen kränklichen Eindruck macht, strahlt das Porträt Frieden und Geborgenheit aus.⁵³⁵ Zwei Wochen nach ihrem Tod malte Amiet den leeren Sessel als Sinnbild für ihre Abwesenheit und die Einsamkeit des Hinterbliebenen.⁵³⁶

Die zeitliche Nähe zwischen Anna Amiets Tod und der zunehmenden Ausprägung des Altersstils sowie dessen spezifischer Ästhetik haben einige Autoren dazu veranlasst, in der biografischen Zäsur den konkreten Auslöser für die stilistische Erneuerung zu sehen. So vermutet Kamber: „In einem Umsetzen von Schmerz und Einsamkeit in Kraft liegt wohl der Antrieb zu diesem umfangreichen und erneuerten Alterswerk begründet.“⁵³⁷ Auch Maurer deutet den stilistischen Wandel psychologisch: „[...] die Maltechnik veränderte sich, um die Gefühle der Einsamkeit und des hohen Alters auszudrücken.“⁵³⁸ Und Killer meint gar: „Auf sich allein gestellt, gewann Amiets Kunst an existentiellen Dimensionen; der menschliche Verlust bedeutete künstlerischen Gewinn.“⁵³⁹

⁵³³ Siehe Kamber 1986, Kapitel V, unpaginiert.

⁵³⁴ Peter Thalmann hat bestätigt, dass Anna Amiet sehr oft in diesem Sessel an einer Handarbeit oder mit einem Buch gesessen hatte, während Cuno Amiet malte. Gespräch mit Peter Thalmann vom 12.08.2005.

⁵³⁵ Auf drei Fotografien des Ateliers aus den Jahren 1958, 1959 und 1960 ist dieses Porträt im Hintergrund zu erkennen. Siehe Fotografien in: Zaugg 1985, S. 218, 221 und 222.

⁵³⁶ Cuno Amiet: *Der Stuhl*, 12.03.1953, Öl auf Pavatex, 61 x 50 cm, Privatbesitz. Abb. in: Kat. Solothurn 1986, Abb. 17.

⁵³⁷ Kamber 1986, Kapitel V, unpaginiert.

⁵³⁸ Maurer 1984, S. 62–63.

⁵³⁹ Killer 1988, S. 9.

Als Zeugnisse dafür, dass der Altersstil von der Erfahrung von Annas Tod geprägt war und zugleich eine künstlerische Auseinandersetzung mit Altern und Vergänglichkeit ihren Anfang nahm, gelten gerade auch Amiets späte Selbstdarstellungen. Die wenigen Stimmen, die sich dazu äussern, gehen darin einig, dass die Porträts das psychische und emotionale Befinden widerspiegeln, das dem Wissen um die eigene „beginnende Hinfälligkeit“⁵⁴⁰ entspringe. Ein „meditativer, fast ergebener Ausdruck“⁵⁴¹ bestimme in der Folge die Altersselbstbildnisse, und ein „schmerzlicher Zug“⁵⁴² werde sichtbar. „Angesichts des nahenden Todes hat jegliche Selbstinszenierung bei Amiet keinen Platz mehr“, ⁵⁴³ folgert Killer.

Die psychologisierende Interpretation der späten Selbstdarstellungen als Ergebnisse introspektiver Selbstbefragung überzeugt jedoch ein weiteres Mal nicht. Wie die früheren Selbstporträts lassen sich auch die späten als Selbstentwürfe und malerische Arrangements lesen, insbesondere auch deshalb, weil sie gleichermassen distanziert und emotionslos wirken. Die These hingegen, dass Annas Tod als biografische wie künstlerische Zäsur verstanden werden kann, wird jedoch nicht in Frage gestellt. Neben dem Umstand, dass die spezifischen Gestaltungsmittel des Altersstils auch die Selbstbildnisse nach 1953 – und verstärkt nach 1957 – entscheidend prägen, sprechen gerade in der Gruppe der Selbstporträts noch zwei weitere, nach Annas Tod feststellbare Veränderungen dafür.

Zum einen veränderte sich Amiets Physiognomie: Gegenüber dem ganzfigurigen Selbstporträt von 1952 (Kat. 1952.01), das den 84-Jährigen als beleibten, älteren Herrn zeigt, ist Amiets Figur in den Selbstbildnissen von 1953 wesentlich schlanker dargestellt. Sein Gesicht wirkt schmal und zerbrechlich. Die plötzlich erkennbare physische Alterung kann als Symptom der Trauer gewertet werden und setzt in der Gruppe der Selbstdarstellungen eine auffällige Zäsur.

Zum anderen nahm die Produktion von Selbstbildnissen eindeutig zu. Zwischen 1953 und Amiets Tod am 6. Juli 1961 entstehen 50 Selbstdarstellungen: 35 Bilder in Öl, Tempera, Aquarell oder Kreide sowie etliche Neujahrsblätter, Ausstellungsplakate, Postkarten und ein Eintrag in ein Poesiealbum.⁵⁴⁴ Hinsichtlich der Gruppe der Selbstbildnisse wird damit offenkundig, dass sich die Steigerung des kreativen Schaffens

⁵⁴⁰ Kamber 1986, Kapitel V, unpaginiert.

⁵⁴¹ Mauner 1986, unpaginiert.

⁵⁴² Nyffenegger 1994, S. 41.

⁵⁴³ Killer 1994, S. 51.

⁵⁴⁴ Das unvollendete, nicht datierte Selbstporträt (Kat. 1961.01) hat Amiet vermutlich 1961 begonnen.

nicht allein in einer stilistischen Erneuerung, sondern – zumindest hier – auch in einer erhöhten Bildproduktion niederschlägt, was ebenfalls als Reaktion auf den Verlust der Lebenspartnerin gewertet werden darf. Das Malen des eigenen Porträts kann dabei einerseits eine Rückbesinnung auf sich selbst, andererseits auch, wie bereits in Kapitel 4 dargelegt, Kontaktaufnahme nach aussen bedeuten.

Somit erscheint es zumindest für die Gruppe der Selbstdarstellungen plausibel, Amiets späten Kreativitätsschub, der in einen Altersstil mündete, in Zusammenhang mit seiner Lebenssituation zu sehen. Sinnvoller wäre es jedoch, Annas Tod nicht als direkten Auslöser für die stilistischen Veränderungen, sondern vielmehr als Anstoss für eine Auseinandersetzung mit neuen Themen zu werten. In der Folge entwickelte der 85-jährige Künstler eine stimmige Bildsprache, um Themen wie Einsamkeit, Trauer und die eigene Nähe zum Tod, aber auch Lebenswille und Kreativität bildlich umzusetzen. Gerade die Ästhetik der divisionistischen Technik erwies sich hierbei als adäquates Mittel, um diese Themen zu inszenieren.

Damit legitimieren sowohl die Merkmale des Altersstils wie auch die altersspezifischen Themen die Bezeichnung „Altersselbstbildnisse“ für die Selbstporträts nach 1953. Gerade die Werkgruppe der Selbstdarstellungen belegt jedoch zugleich, dass Amiet nach 1953 nicht ausschliesslich die für den Altersstil typischen Maltechniken angewendet hat und sich stilistische Veränderungen auch bereits vorher angekündigt hatten.⁵⁴⁵

6.2 Die Maske der Trauer

In den Jahren 1953 und 1954 entstehen einige Selbstdarstellungen, welche das Gesicht des Porträtierten maskenhaft, eigenartig erstarrt, fast leblos erscheinen lassen. Neben der Mimik sind dafür in mehreren Beispielen auch die Gestaltung der Augen, die jeweils ohne Iris und Pupille keinen Blick tragen, mitverantwortlich.

Im *Selbstbildnis vor grünem Hintergrund* von 1953 (Kat. 1953.02) stehen die Augen als dunkle, mandelförmige Farbkleckse im Gesicht. Sie wirken wie blinde Flecken, die einen Dialog verunmöglichen. Die frontale Haltung des Dargestellten, mit welcher der Betrachter direkt konfrontiert wird, verstärkt diese Wirkung zusätzlich. Die undurch-

⁵⁴⁵ Amiet wandte bereits seit 1945 in mehreren Selbstporträts eine pointillistische Technik an. So zum Beispiel in den Selbstbildnissen Kat. 1945.03, Kat. 1949.01, Kat. 1950.04, Kat. 1950.08 und Kat. 1951.01.

dringlichen Augen signalisieren Verslossenheit beziehungsweise Rückzug und können als Bild für innere Leere und Trauer gelesen werden – entsprechend dem klassischen Topos des Auges als Spiegel der Seele.

Das emotionslose Gesicht, das in Kontrast zum vibrierenden Farbauftrag steht, verstärkt diesen Eindruck. Das rötliche Inkarnat ist von einem Netz aus feinen, vielfarbigen Tupfen und kurzen Strichen überzogen. In der zitternden Textur der Farbe verschwimmen Amiets Umrisse, so dass Assoziationen an physische Auflösung und Vergänglichkeit wachgerufen werden. Gleichzeitig scheint sich im Vibrieren der Farbe jedoch auch eine lebendige Regung auf der Haut auszubreiten. Lichtflecken beleben Gesicht und Oberkörper; Licht scheint auch direkt aus dem nuancierten Grün des Hintergrundes zu kommen. Die Leuchtkraft der Farben wird durch den Komplementärkontrast zwischen Hintergrund und Gesicht zusätzlich intensiviert.

Der Eindruck von Licht sowie der pulsierende Farbauftrag verleihen dem Selbstbildnis zwar Vitalität, evozieren jedoch gleichzeitig die Vorstellung einer in Auflösung begriffenen körperlichen Erscheinung. In Verbindung mit dem blicklosen, starren Gesicht setzt Amiet damit einen inneren Zustand bildhaft um: Todesgedanke und Lebenswille scheinen sich in diesem Bildnis die Waage zu halten.

Im *Selbstbildnis mit Engelskonzert* von 1953 (Kat. 1953.01) wird der maskenhafte Effekt ebenfalls massgeblich mittels der Gestaltung der Augen erzielt: Diese sind mit brauner Farbe ausgemalt, so dass sie wie dunkle Löcher wirken. Auch in diesem Porträt verrät die Mimik keine Emotionen, so dass die Erstarrung wiederum als Sinnbild für Einsamkeit und Trauer gelesen werden kann. Das Gefühl von Verlassenheit ist zugleich im leeren Raum um Amiets Gestalt gegenwärtig. Die Figur ist in die untere Bildhälfte ‚gerutscht‘, fast so, als hätte sie ihren Halt verloren. Obwohl sie dadurch klein und verloren wirkt, lenkt – vor der in kühlen Grau-, Blau- und Brauntönen gehaltenen Kulisse des Ateliers – die leuchtend gelbe Jacke die Aufmerksamkeit auf die Gestalt. Über dem Kopf des Porträtierten sind zwei grossformatige Ölgemälde aus der Serie *Engelskonzert*⁵⁴⁶ zu erkennen. Diese sind 1924 als Vorlage für Fresken entstanden, die der Aufbahrungskapelle eines Altersheims zugeordnet waren. Ihre Bestimmung war es somit, über die aufgebahrten Toten zu wachen und ihnen symbolisch Geleit zu geben. Obwohl die Engel im Selbstporträt nur schematisch wiedergegeben sind und

⁵⁴⁶ Die beiden Ölgemälde entstanden 1924 als Entwürfe für Fresken in der Aufbahrungskapelle im Asyl Gottesgnad in Bern. Das Projekt konnte jedoch nicht realisiert werden. Erst 1950 malte Amiet die Fresken in abgeänderter Form im Asyl Gottesgnad in Ittingen. *Engelskonzert*, 1950, Tempera, Stirnwand 205 x 345 cm, Seitenwände je 205 x 400 cm, Asyl Gottesgnad, Ittingen. Abb. in: Huggler 1971, S. 63.

unkörperlich wirken, werden sie durch den Raum, den Amiet ihnen zugesteht, bedeutungsvoll. Die darin liegende Anspielung auf eine Totenwache gibt dem interpretatorischen Ansatz einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Trauer um Anna zusätzliches Gewicht.

In einem dritten Beispiel aus dem Jahre 1953 (Kat. 1953.07) wirkt das Gesicht ebenfalls versteinert und blicklos. Der Kopf des Dargestellten findet sich in der rechten unteren Bildecke und ist nur schemenhaft wiedergegeben. Hinter der Figur ist die grosse Zimmerlinde vor dem Atelierfenster abgebildet. Amiet malt sich an dem Ort, wo seine Frau früher oft gesessen und wo er sie auch zum letzten Mal porträtiert hat (Abb. 12). Im Hintergrund links befindet sich eine auffällige dunkelgrüne Form, die Annas Bildniskopf darstellen könnte. Die Diskrepanz zwischen dem riesigen Raum und dem winzigen Porträt Amiets vermittelt dem Betrachter auch hier den Eindruck von Leere.

In einem Selbstbildnis von 1954 (Kat. 1954.02) werden die Augen nicht einmal angedeutet: Nur die Augenhöhlen sind vage erkennbar. Die pointillistische Technik mit grossen, pastosen Tupfen verleiht der Oberfläche eine grobe Struktur, wodurch Gesicht und Augen wie mit Farbe zugekleistert und beinahe versteinert wirken.

In der Lithografie *Selbstbildnis im Atelier mit Büsten* von 1953 (Kat. 1953.06) schliesslich sind die Augen als runde, schwarze Löcher und die Gesichtszüge fast bis zur Unkenntlichkeit schematisiert wiedergegeben. Die Figur Amiets steht in schwarzer Kleidung und mit Melone hinter der Büste von Anna Amiet⁵⁴⁷, die sich ganz im Zentrum des Bildes befindet. Rechts von ihm steht eine weitere Büste Annas. Die Komposition ist aus Linien und Schraffuren aufgebaut, die sich teilweise zu schwarzen Flächen verdichten. Die Faktur wirkt flüchtig und nervös und vermittelt damit den Eindruck emotionaler Erregung, die ganz im Widerspruch zum maskenhaften Gesicht steht. Amiets Kontur erscheint auf diesem Selbstbildnis beliebiger als auf den anderen aus dem Jahre 1953, der Habitus ist demjenigen des ganzfigurigen Porträts von 1952 (Kat. 1952.01) ähnlich. Dies könnte als Indiz dafür gelesen werden, dass die Lithografie unmittelbar nach Anna Amiets Tod entstanden ist, worauf auch die Trauerkleidung hindeutet.

In allen fünf Beispielen tragen die blicklosen Augen wesentlich zum maskenhaften Charakter des Gesichtes bei. Das fällt besonders auf, da der Blick selbstredend ein zentrales Ausdrucksmittel darstellt: „Nichts im Selbstbildnis des Malers ist von solcher

⁵⁴⁷ Es handelt sich um die Büste von Anna Amiet aus dem Jahre 1920/21. Abb. in: von Mandach 1925, Tafel 89. Auf einer Fotografie von Cuno Amiet aus dem Jahre 1958 ist zu sehen, dass die Büste im Atelier stand. Zaugg 1985, S. 218.

Bedeutung wie sein Blick“, meint etwa Bonafoux.⁵⁴⁸ Das blicklose Auge tritt in Porträts und Selbstporträts seit Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder auf – beispielsweise bei Cézanne und Picasso sowie bei Kirchner und Matisse. Das ohne Iris und Pupille vereinfacht dargestellte Auge führt zu einer gewissen Stilisierung und Entpersönlichung des Gesichtes. Besonders oft malte Modigliani „die Augen lediglich als dunkle Flächen“. ⁵⁴⁹ Dabei wollte er laut Schmalenbach vermeiden, dass der Blick etwas vom Wesen des Menschen verrate.⁵⁵⁰ Auch das letzte Selbstbildnis Modiglianis aus dem Jahre 1919⁵⁵¹ wirkt aufgrund der formalen Reduktion der Augen auf dunkle Schlitzte, jedoch zugleich aufgrund der Stilisierung des Gesichtes maskenhaft.⁵⁵²

Ist gemäss Belting der Blick ein „Akt der Selbstdarstellung“⁵⁵³, kann im Umkehrschluss das gewollte Fehlen desselben als Vermeidung einer solchen Selbstdarstellung oder gar als Selbstverhüllung gelesen werden. Letzteres trifft auf Modiglianis Selbstbildnis zu, verkehrt sich jedoch in den fünf Selbstporträts Amiets ins Gegenteil: Es sind gerade die blicklosen Augen, die den seelischen Zustand enthüllen und inszenieren.

In ähnlicher Weise können in Bonnards Selbstporträt von 1945⁵⁵⁴, das als sein letztes gilt, „die zu schwarzen Löchern ausgebrannten, leeren Augen“⁵⁵⁵ als Ausdruck der psychischen Befindlichkeit gelesen werden. Als „blicklose, düstere Schächte“ im „Totengesicht eines alten Mannes“ deutet sie Adolphe.⁵⁵⁶ Aufgrund der gebeugten und erstarrten Haltung wirkt die Figur erschöpft und müde. In Amiets *Selbstbildnis vor grünem Hintergrund* hingegen ist neben Trauer und Melancholie im vibrierenden Farbauftrag auch Lebensenergie gegenwärtig.

In einem Selbstporträt aus dem Jahre 1954 mit dem Titel *Selbstbildnis vor Winterlandschaft* (Kat. 1954.04) dagegen ist es allein die Materialität der Farbe, die einen Eindruck von Verhärtung und Erstarrung entstehen lässt. Amiets Gesicht liegt im Schatten und wirkt dunkel und düster. Es ist von pastosen, grünbraunen, diagonal und

⁵⁴⁸ Bonafoux 1985, S. 84.

⁵⁴⁹ Schmalenbach 1991, S. 27.

⁵⁵⁰ Modigliani sei es wichtiger gewesen, dass der Betrachter primär mit dem Bild als solchem und nicht mit dem Porträtierten in Kontakt trete. Schmalenbach 1991, S. 27.

⁵⁵¹ Amadeo Modigliani: *Selbstbildnis*, 1919, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm, Museu de Arte, São Paulo.

⁵⁵² Dies haben manche Autorinnen und Autoren als Vorahnung auf seinen nahen Tod gedeutet. Siehe Fraquelli 2006, S. 42. Gegen eine solche Interpretation spricht jedoch die Tatsache, dass auch andere Porträts von ihm maskenhaft und blicklos wirken.

⁵⁵³ Belting 2005, S. 50.

⁵⁵⁴ Pierre Bonnard: *Selbstporträt*, 1945, Öl auf Leinwand, 56 x 46 cm, Privatsammlung. Siehe dazu auch Kat. Paris 1984, S. 166–167, Abb. 59.

⁵⁵⁵ Adolphe 1993, S. 397.

⁵⁵⁶ Adolphe 1993, S. 397.

vertikal verlaufenden Pinselstrichen überzogen, die es ohne plastische Modellierung flach wie eine Schablone aussehen lassen. Es scheint, als würde die Ölfarbe das Gesicht zukleistern, als wäre die opake Farbmaterie zur Maske geronnen. Wie Hautverletzungen laufen einige dünne Kratzspuren über das Antlitz und betonen die mehrschichtige Stofflichkeit der Farbe. Das Gesicht wirkt emotionslos, nur die Augen scheinen lebendig. Deren Weiss sticht hervor, und die rotbraune Iris fixiert den Betrachter. Auch in diesem Selbstbildnis kann die Erstarrung des Gesichtes sozusagen als Materialisation der Trauer gedeutet werden. Anders als bei den vorhergehenden Beispielen wird hier die Regungslosigkeit des Gesichtes jedoch gerade durch den dargestellten Blick – und nicht durch das Fehlen desselben – betont.

Der Hintergrund des Selbstporträts ist dagegen bunt und hell, in einem pointillistischen Duktus leicht hingetupft und -gestrichelt. Auf Amiets Gesichtshöhe befindet sich ein grossformatiges Gemälde einer Winterlandschaft mit kahlen Bäumen, zwei Menschen und einem Hund.⁵⁵⁷ Die hellen Farben erzeugen eine heitere Stimmung und stehen in Kontrast zum dunklen Gesicht der Figur. Die effektvolle Inszenierung von Licht und Schatten kann hierbei ein weiteres Mal als Anspielung auf die emotionalen Gegensätze von Trauer und Lebensfreude gelesen werden.

Zugleich erinnert der höchst auffällige Kontrast von hellem Hintergrund und dunkler Gesichtsmaske an den Topos von Licht und Schatten als Metapher für Leben und Tod. Dieses Motiv verwendete auch Amiets Künstlerkollege Ferdinand Hodler in seinem *Selbstbildnis des Bruderlosen*, das 1879 nach dem Tod des erst 19-jährigen Bruders entstanden ist. „Selten ist so eindrücklich wie hier dem Helldunkel von Leben und Tod seine volle Bedeutung zugekommen“,⁵⁵⁸ kommentiert Brüscheweiler das Bild. Anders als in Amiets Bildnis leuchtet Hodlers Gesicht hell aus der Dunkelheit heraus, was sich symbolisch als Hinwendung zum Leben lesen lässt. Der Schatten auf Amiets Gesicht hingegen ist eher als Anflug einer Todesahnung oder eines Todesgedankens zu deuten.

⁵⁵⁷ Das Gemälde im Hintergrund kann nicht eindeutig identifiziert werden. Ein ähnliches Bild ist allerdings auch im Hintergrund anderer Selbstbildnisse erkennbar: Kat. 1952.01, Kat. 1955.04 und Kat. 1955.05. Da Amiet von einem Motiv immer wieder verschiedene Fassungen schuf, ist es durchaus möglich, dass davon mehrere Varianten existieren. Im Bildarchiv SIK-ISEA, Zürich, ist unter dem Titel *Spaziergang* (1954) ein Gemälde mit einem vergleichbaren Motiv dokumentiert (SIK Archivnr. 57735).

⁵⁵⁸ Brüscheweiler 1979, S. 52.

6.3 Protokolle der Vergänglichkeit

Einige insbesondere nach 1957 entstandene Altersselbstbildnisse Amiets können als Auseinandersetzungen mit dem Thema der Vergänglichkeit gedeutet werden. Letzteres stellt grundsätzlich ein „Leitmotiv des Selbstporträts“⁵⁵⁹ dar, wie etwa Bonafoux feststellt: „Denn sich selbst malen, heisst, der unentrinnbaren Wahrheit entsprechen und jemanden malen, der sterben muss.“⁵⁶⁰ Aus dieser Perspektive ist jedes Selbstbildnis eine Variation zum Thema. Dennoch haben viele Künstler ihre persönliche Beschäftigung mit Vergänglichkeit und Tod explizit in die Selbstdarstellungen eingebunden.⁵⁶¹ Der Tod ist dabei oft durch ein Skelett oder eine totenähnliche Gestalt symbolisiert – man denke zum Beispiel an Arnold Böcklins berühmtes *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*⁵⁶² oder an Lovis Corinths *Selbstbildnis mit Skelett*⁵⁶³, in denen der Tod den Künstlern über die Schulter schaut. Während bei Böcklin „der mahnende Aspekt des alten Memento mori“⁵⁶⁴ durch das Skelett verkörpert ist, verdichtet sich in Corinths Selbstporträt das Nebeneinander von Skelett und Künstler „zu einem symbolischen Bild des hereinbrechenden Todesbewusstseins“.⁵⁶⁵ James Ensor intensiviert die innerbildliche Beziehung von Künstler und Tod im *Selbstporträt als Skelett*⁵⁶⁶ bis aufs Äusserste. In seiner Vorstellung sieht er seinen Körper bereits von der Verwesung zerfressen. Munch legt im *Selbstporträt mit Skelettarm*⁵⁶⁷ seinen Unterarm, von dem nur noch die Knochen übrig sind, vor sein frontales Abbild auf den unteren Bildrand. Auch hier werden die Zeichen des Todes am Körper des Künstlers selbst vorgeführt.⁵⁶⁸ Andere Selbstbildnisse gemahnen über als Symbole der Vanitas fungierende Gegenstände an die Vergänglichkeit.⁵⁶⁹ So hält zum Beispiel Johann Zoffany in seinem Selbstbildnis aus dem Jahre 1776⁵⁷⁰ Totenschädel und Sanduhr in den Händen; im Bildhintergrund ist auf einem Buchdeckel die Inschrift „Ars longa. Vita brevis“ zu lesen.

⁵⁵⁹ Adolphs 1993, S. 13.

⁵⁶⁰ Bonafoux 1985, S. 66.

⁵⁶¹ Siehe auch Adolphs 1993, S. 79.

⁵⁶² Arnold Böcklin: *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*, 1872, Öl auf Leinwand, 75 x 61 cm, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

⁵⁶³ Lovis Corinth: *Selbstbildnis mit Skelett*, 1896, Öl auf Leinwand, 66 x 86 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

⁵⁶⁴ Wesenberg 2002, S. 12.

⁵⁶⁵ Holsten 1978, S. 41.

⁵⁶⁶ James Ensor: *Selbstporträt als Skelett*, 1889, Aquarell, Farbstift, mit Gold gehöht, 29,6 x 21,6 cm, Louvre, Paris.

⁵⁶⁷ Edvard Munch: *Selbstporträt mit Skelettarm*, 1895, Lithografie, 45,5 x 31,7 cm.

⁵⁶⁸ Siehe Holsten 1978, S. 40.

⁵⁶⁹ Zum Thema der Vanitas-Selbstdarstellungen – im Speziellen in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts – siehe Raupp 1984, S. 266–288.

⁵⁷⁰ Johann Zoffany: *Selbstbildnis*, 1776, Öl auf Holz, 87,5 x 77 cm, Uffizien, Florenz.

Die eigene Vergänglichkeit kann im Selbstbildnis, aber auch allein über die Darstellung des Alterungsprozesses thematisiert werden. So hält Ferdinand Hodler in seinen letzten Selbstporträts den körperlichen Zerfall realitätsnah fest: Im *En-face-Selbstbildnis des Kranken*⁵⁷¹ sind nicht nur die Zeichen der Alterung auf der Haut ablesbar, sondern, wie Brüscheiler diagnostiziert: „Die Schatten der Krankheit graben sich in die abgemagerten Backen ein und um die Augenhöhlen herum.“⁵⁷²

Andere Künstler hingegen inszenieren den Alterungsprozess statt mit einem getreuen Abbild des alternden Gesichtes mithilfe der Maltechnik und transformieren damit den physischen Zerfall sozusagen auf die Ebene der künstlerischen Gestaltung. So lässt beispielsweise Pissarro in seinem letzten Selbstbildnis⁵⁷³ die eigene Zerbrechlichkeit in einer subtilen pointillistischen Technik aufscheinen. Und Degas' Selbstporträt⁵⁷⁴ inszeniert das Altern mittels des brüchigen und transparenten Charakters der Pastellkreide. Auch im Selbstbildnis *Tod und Künstler*⁵⁷⁵ von Corinth kommt die Erfahrung der Vergänglichkeit in der Faktur des Striches zum Ausdruck. Die grafische Textur führt hier zu einer Entgrenzung des Gesichtes, zu einem Verwischen und Verzerren der Gesichtszüge, wodurch laut Holsten die Vorstellung von Verwesung bildnerisch direkt umgesetzt ist.⁵⁷⁶

Auch in den späten Selbstdarstellungen Amiets wird das Moment der Vergänglichkeit in eine Bildästhetik umgesetzt, die sich durch Auflösung und Transparenz auszeichnet. Amiet verzichtet dabei weitgehend auf eine mimetische Darstellung seines Gesichtes und malt sich ohne die physischen Zeichen des Alterns, die als „unauslöschliche Vorboten des Todes“⁵⁷⁷ ins Antlitz eingeschrieben sind. Stattdessen bedient er sich einer Malweise, die sein hohes Alter und seine Hinfälligkeit in ihrer Struktur und Stofflichkeit erfahrbar machen. Die Affinität zwischen physischer Haut- und Bildoberfläche wird in diesen späten Altersselbstbildnissen besonders augenfällig, und was Hermann Hesse allgemein über Amiets Werk schreibt, trifft deshalb ganz besonders auf diese Porträts zu: „Farbe ist flüchtig, Farbe ist Leben, ist Oberfläche, ist zarteste, dünnste, sensibelste

⁵⁷¹ Ferdinand Hodler: *En-face-Selbstbildnis des Kranken*, 1917/18, Öl auf Leinwand, 39,8 x 31,5 cm, Musée d'Art et d'Histoire, Genf.

⁵⁷² Brüscheiler 1979, S. 158.

⁵⁷³ Camille Pissarro: *Selbstbildnis*, 1903, Öl auf Leinwand, 41 x 33,3 cm, Tate Gallery, London.

⁵⁷⁴ Edgar Degas: *Selbstporträt*, 1895–1900, Pastell auf Papier, 47,5 x 32,5 cm, Sammlung Rau, Zürich.

⁵⁷⁵ Lovis Corinth: *Tod und Künstler*, 1920/21, Vernis mou, Ätzung und Kaltnadel, 24 x 18 cm, Zyklus Totentanz, Kupferstichkabinett, Kunsthalle Hamburg.

⁵⁷⁶ Holsten 1978, S. 41.

⁵⁷⁷ Holsten 1978, S. 34.

Haut der Dinge, und so lösen sich die Dinge in Amiets besten Bildern ganz in Farbe auf.“⁵⁷⁸

Als eindrückliches Beispiel dafür ist ein Selbstbildnis zu nennen, das Amiet als 89-Jähriger mit Pastellkreide entworfen hat (Kat. 1957.01). Das Alter des Künstlers ist hier in der Physiognomie kaum ablesbar; vielmehr ist es vor allem die poröse Oberflächenstruktur, die darauf verweist. Die Wahl der relativ unbeständigen Mittel Farbkreide und Papier verstärkt den fragilen, verletzlichen Charakter des Porträts zusätzlich.

Die Farbkreide ist in sich überlagernden, durchlässigen Schraffuren aufgetragen. Das helle Ocker des Malgrundes scheint an vielen Stellen durch und belebt das ansonsten dunkle Bild mit winzigen Glanzlichtern. Die Faktur des Striches, die unscharfen Konturen sowie das Kolorit lassen Figur und Umgebung fast verschmelzen, nur Amiets Kopf hebt sich vom Hintergrund deutlich ab. Das helle Ocker und Gelb des Schädels kontrastiert mit der grossen, dunkelgrünen Form rechts hinter ihm. Seitlich einfallendes Licht beleuchtet einen schmalen Streifen der linken Gesichtshälfte und verleiht dem Kopf Plastizität. Das Gesicht selbst liegt im Schatten und ist stark vereinfacht dargestellt. Nase, Mund und Augenhöhlen sind schemenhaft wiedergegeben, die Augen nur vage angedeutet. Sie scheinen sich in den flimmernden Kreideschichten buchstäblich aufzulösen. Obwohl Amiet das frontale Brustbild ganz in die vorderste Bildebene und damit nahe an den Betrachter rückt, erwidert die Figur den Blick nicht. Im Gegenteil: Der Blick ist verschlossen, was als Konzentration nach innen gelesen werden kann.

Amiet scheint in diesem Bildnis die Vorstellung der eigenen Vergänglichkeit, das transitorische Moment in der eigenen Existenz, das er beim Blick in den Spiegel wahrnimmt, in eine Haut aus Farbe zu transformieren, deren Durchlässigkeit und Entgrenzung ein weiteres Mal die Vorstellung von physischer Auflösung evoziert. In diesem Zusammenhang lässt sich die dominante dunkelgrüne, organische Form hinter Amiets Kopf symbolistisch als Visualisierung des eigenen Todesbewusstseins deuten.

Obwohl in Technik und Material verschieden, erinnert das Selbstbildnis in seiner Wirkung an die *Chiaroscuro*-Malerei von Rembrandt. Ähnlich wie in dessen *Selbstbildnis an der Staffelei*⁵⁷⁹ aus dem Jahre 1660 lässt auch hier ein goldenes Licht den Kopf aus der dunklen Umgebung hervortreten. Man darf davon ausgehen, dass Amiet Rembrandts *Selbstbildnis an der Staffelei* im Louvre gesehen hat, denn nicht erst in Paris, sondern

⁵⁷⁸ Hesse 1919, S. 5.

⁵⁷⁹ Rembrandt: *Selbstbildnis an der Staffelei*, 1660, Öl auf Leinwand, 110,9 x 90,6 cm, Louvre, Paris.

bereits während ihrer gemeinsamen Zeit in München bewunderten er und Giovanni Giacometti den Maler: „Rembrandt erschien uns immer wieder als der grösste Meister.“⁵⁸⁰ 1936 erinnerte sich Amiet zudem an ein anderes, früheres Selbstbildnis⁵⁸¹ des verehrten Künstlers im Louvre: „Das eine gelbe Selbstbildnis, mit dem kuriosen Tor im Hintergrund, sein Auge schier geblendet von der Sonne, die auf ihn strahlt.“⁵⁸² Im selben Text erwähnt Amiet auch, dass sein ehemaliger Lehrer Frank Buchser besagtes Selbstporträt einmal kopiert habe.⁵⁸³ Wie Buchser war auch Amiet besonders von der dort meisterhaft umgesetzten Lichtführung fasziniert.

Amiets Selbstbildnis von 1957 lässt allerdings in erster Linie an die späten Selbstporträts Rembrandts denken, denn auch dort entsteht der Eindruck einer Entstofflichung, in der sich die Gestalt in Licht und Farbe auflöst.

In einem Selbstporträt von 1959/60 (Kat. 1959.02) wird die Wahrnehmung der eigenen Vergänglichkeit ebenfalls als Auflösungsprozess der körperlichen Erscheinung inszeniert. Auch in diesem kleinformatigen und intim wirkenden Bild liegt bereits im Material selbst – Wasserfarbe, Graphitstift und Papier – ein ephemeres Moment. Amiet zeichnet die Konturen von Kopf und Oberkörper mit feiner, brüchiger Linie. Kopf, Hals und Hintergrund sind koloriert, während der Körper weiss bleibt. Hemdkragen und Schultern sind mit Graphitstift hauchdünn angedeutet. Im Gesicht ist die Farbe mit dünnen, kurzen, vorwiegend vertikal verlaufenden Pinselstrichen in divisionistischer Manier aufgetragen, so dass sich die durchlässige Farbschicht mit dem lichten Papiergrund zu einem zarten, transparenten Inkarnat verwebt. Farbliche Leerstellen erscheinen als Lichtreflexe und modellieren das Gesicht. Auch Haar und Kinnbart werden durch den weissen Papiergrund definiert. Der Hintergrund wird ebenfalls durch vertikale, zum Teil schraffierende Pinselstriche in wässrigen Gelb-, Grün-, Blau- und Rottönen strukturiert. Dort, wo die Farbe flüssiger aufgetragen ist, löst sie sich zu schwimmenden Flecken. Von aussen zur Mitte hin verdichtet sie sich zu einem kräftigen Blau, das sich wie eine Aura um Amiets Kopf legt und das Gesicht aus der Tiefe des Bildgrundes hervortreten lässt.

⁵⁸⁰ Amiet 1933, S. 28.

⁵⁸¹ Rembrandt: *Selbstbildnis*, um 1639, Öl auf Holz, 80,5 x 62,8 cm (oval), Louvre, Paris. In diesem Selbstbildnis lassen sich allerdings nur Kopf und Kragen eindeutig Rembrandt zuordnen, der ganze Rest des Bildes wurde von unbekannter Hand übermalt. Zu Amiets Pariser Zeit galt das Selbstbildnis jedoch noch als eigenhändig gemalt. Siehe Kat. London 1999, S. 168, Abb. 51.

⁵⁸² Amiet 1936, S. 31.

⁵⁸³ Amiet 1936, S. 31.

Der transparente Farbauftrag mit dem durchschimmernden Papiergrund lässt das Gesicht diaphan und unkörperlich erscheinen. Die individuellen Gesichtszüge verschwimmen. Auch hier scheint die subjektive Erfahrung der eigenen Vergänglichkeit umgesetzt. Die physische Auflösung wird dabei als Transformation in Farbe und Licht gedeutet und der materielle Zerfall transzendiert.

In einem anderen Selbstbildnis (Kat. 1958.02), einer Postkarte an Werner Miller, die bereits in Kapitel 4.3 vorgestellt wurde, demonstriert Amiet mit einer fast durchsichtigen Zeichnung seinen schlechten Gesundheitszustand. Die körperliche Schwäche überträgt er darin sozusagen mittels der kraftlosen Hand, die einen schwachen Bleistiftstrich führt, auf das Papier. Auch hier bringt die Transparenz des Gesichtes die Hinfälligkeit zum Ausdruck.

In einem seiner letzten Selbstporträts (Kat. 1960.05) schliesslich wird das Thema der Vergänglichkeit ebenfalls anhand einer spezifischen Maltechnik visualisiert, nämlich dem Sgraffito.⁵⁸⁴ Amiet baut das kleinformatige Bild aus drei Kreideschichten auf: Die unterste Schicht ist gelb, die zweite blau. Darüber legt er dem Bildrand entlang eine dritte, schmale gelbe Schicht, die sozusagen den Rahmen bildet. Mit einer Nadel ritzt er sein Gesicht in die blaue Kreideschicht, legt dabei die darunterliegende gelbe Farbe frei und lässt so sein gelbes Antlitz hervortreten. Dieses wird durch dünne Striche und unterschiedlich dichte Schraffuren definiert. Dabei gehen die Kratzer immer wieder über die Gesichtskonturen hinaus und brechen die Form auf. Auf diese Weise baut sich das Gesicht als gitterartige Struktur auf, durch welche die blaue Farbe schimmert. Obwohl die blaue Schicht über der gelben aufgetragen ist, tritt das Blau optisch zurück und wirkt als Hintergrundfarbe. Damit verwandeln sich die herausgekratzten Gesichtszüge in eine fragile Maske, die wie eine flüchtige Erscheinung an der Oberfläche des Bildes schwebt. Hinter der brüchigen Hülle aber kann die durch die blaue Farbschicht angedeutete Tiefe als Hinweis auf eine transzendente, geistige Ebene gelesen werden.

Für die Interpretation des besprochenen Selbstporträts ist auch die Bildgestaltung von zentraler Bedeutung. Das Bildnis entsteht durch ein ‚negatives‘ Verfahren. Das Wegkratzen von Farbsubstanz erinnert dabei an Destruktion und Korrosion – die Geste assoziiert hierbei die Vorstellung eines Abschürfungsprozesses. Damit findet das Thema der Vergänglichkeit in der Technik des Sgraffito eine adäquate formale Interpretation: Die physische Verletzlichkeit wird buchstäblich in die Farbhaut geritzt. So wird Amiets

⁵⁸⁴ Auch das Wandgemälde *Obsternte mit Selbstbildnis* von 1936 (Kat. 1936.03) an der Fassade des Kunstmuseums Bern wurde in der Sgraffito-Technik ausgeführt.

körperliche Hinfälligkeit spürbar, obwohl die stilisiert wiedergegebenen Gesichtszüge beinahe alterslos wirken.

Die Stilisierung, die Konzentration auf das Gesicht, die Frontalität und Flächigkeit verleihen dem Bildnis zudem einen archaischen, fast sakralen Charakter, der Assoziationen an den Bildtypus der Ikone, an die *Vera icon* weckt. Dadurch erhält das kleine Selbstporträt, obwohl es intim und persönlich anmutet, überpersönlichen Charakter.

Das Verfahren erinnert jedoch auch an die Technik des Holzschnittes. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte der Holzschnitt besonders durch die deutschen Expressionisten eine neue Blüte. Amiet hatte bereits vor seinem ersten Kontakt mit der Künstlergruppe *Brücke*⁵⁸⁵ mehrere Holzschnitte geschaffen: 1904 entstanden beispielsweise die beiden Porträts *Giovanni Giacometti beim Lesen* und *Dr. Curt Blass, Kopf*.⁵⁸⁶ Die formale und technische Analogie zwischen Sgraffito und Holzschnitt könnte als Rückbesinnung Amiets auf früher angewandte gestalterische Mittel und Ausdruckformen gewertet werden⁵⁸⁷ – und auch als spätes, künstlerisches Experiment.

In den genannten Beispielen findet die Inszenierung der Vergänglichkeitsthematik auf der Ebene der malerischen Oberfläche statt. Ihre ‚dünnhäutige‘ Ästhetik, die den Eindruck einer schwindenden Körperlichkeit evoziert, wird dabei zur Metapher für die physische und psychische Verletzlichkeit im hohen Alter.

In einigen späten Altersselbstbildnissen werden jedoch auch Vitalität und eine ungebrochene Schaffenskraft spürbar. Schliesslich sei ihm im Alter nur noch die Malerei geblieben, soll der 90-Jährige erklärt haben.⁵⁸⁸ So belegen gerade die spätesten Selbstbildnisse, dass die Äusserung von 1943 für den Künstler auch in den letzten Lebensjahren noch Geltung hatte: „Das Malen selbst, so wie der Augenblick es eingibt und trotz aller ungeahnten Schwierigkeiten, birgt einen Spender guter Kraft und schönen Glücks in sich.“⁵⁸⁹ Amiets Freude an der Malerei offenbart sich in vielen seiner letzten Selbstporträts in einem Moment von Lebensenergie, das in Malweise und Kolorit aufscheint. So kann gerade das Malen dieser Selbstbildnisse auch als Form der Selbstversicherung oder Überwindung der Angst vor dem Tod gelesen werden. Denn wie

⁵⁸⁵ Siehe auch Kapitel 5.1.

⁵⁸⁶ Cuno Amiet: *Giovanni Giacometti beim Lesen*, 1904, Farbholzschnitt, 28,5 x 24,8 cm, Kunstmuseum Solothurn, Schenkung Frieda Liermann. Cuno Amiet: *Dr. Curt Blass, Kopf*, 1904, Farbholzschnitt, 26,6 x 17 cm, Kunstmuseum Solothurn, Schenkung Frieda Liermann. Siehe Kat. Solothurn 2006, S. 102–103, Tafel 45/46, siehe auch Mauner 1999, S. 28–29.

⁵⁸⁷ Nach 1910 sind keine Holzschnitte mehr entstanden.

⁵⁸⁸ Thalmann 1999, S. 76.

⁵⁸⁹ Amiet 1943/V, S. 8.

Adolphs folgert: „Schliesslich ist das Malen selbst Leben, also ein Akt gegen den Tod.“⁵⁹⁰

Auch in einem der letzten Selbstporträts Amiets, dem *Selbstbildnis mit rosa Jacke* (Kat. 1960.01), deutet sich in Komposition und Malweise neben der Vergänglichkeitsthematik eine Geste der Selbstversicherung an. Das Selbstbildnis hat eine auffallend dicke, weisse Grundierung, die sich mit der Farbe optisch zu einer pastosen Materialität verbindet, die an Wandverputz und Freskomalerei erinnert. Es entsteht der Eindruck, als wolle der Künstler seinem Porträt damit Beständigkeit und Stabilität verleihen. Der Festigkeit dieser Farbmasse steht jedoch die vibrierende Textur ihrer Oberfläche gegenüber. Sie ist rau und körnig und verleiht Amiets Erscheinung eine leichte Unschärfe. Der Eindruck von Transparenz und Zerbrechlichkeit wird durch die zarten, kreidigen Farben unterstrichen. Weisslich schimmernde Stellen im Gesicht, an denen die Grundierung durchscheint, lassen die Haut dünn und diaphan aussehen. Grüne und blaue Flecken besonders an Kinn und Hals erinnern an Altersflecken. Das Gesicht der Figur ist faltenlos glatt, trotzdem ist das hohe Alter wahrnehmbar, denn die stoffliche Qualität der Farbe, ihre Brüchigkeit sowie ihr fleckiger Auftrag repräsentieren eine gealterte Haut.

Daneben verraten die leicht gebückte Haltung wie auch der gesamte Habitus das hohe Alter. Amiets feingliedriges Gesicht ist frontal wiedergegeben, der Kopf leicht vorge reckt. Die Schultern sind asymmetrisch und fallen steil nach unten, so dass der Oberkörper pyramidenförmig ins Bild ragt. Der schmale Kopf mit dem spitzen Kinn scheint darauf zu balancieren, wodurch die gesamte Komposition instabil und die Figur gebrechlich wirkt.

In einem anderen Selbstbildnis aus dem gleichen Jahr (Kat. 1960.04) wird ebenfalls ein Moment der Selbstversicherung spürbar. Die expressiven Farben sowie der ausgesprochen rhythmische Farbauftrag verleihen dem Bild einen lebhaften Charakter und evozieren den Eindruck von Kraft und Energie. Amiets Physiognomie ist stark vereinfacht wiedergegeben. Es scheint, als würden sich die individuellen Gesichtszüge in der Farbmaterie auflösen. Das hohe Alter ist allein am Habitus ablesbar.

Amiet schenkte das Bild – wie bereits in Kapitel 4.1 ausgeführt – einem befreundeten Ehepaar. Das Selbstbildnis erinnert jedoch weniger im mimetischen Abbild als vielmehr

⁵⁹⁰ Adolphs 1993, S. 80.

in der von ihm eigenhändig geschaffenen Malerei an den Künstler.⁵⁹¹ Das trifft, wie Adolphe ausführt, grundsätzlich für alle Selbstbildnisse zu: „Der Künstler überlebt im eigenen Abbild, aber, was bedeutsamer ist, er überlebt in diesem Abbild auch, weil es von ihm geschaffen wurde.“⁵⁹²

Besonders deutlich gibt Amiet im Selbstbildnis *Der Maler* (Kat. 1959.01) der Hoffnung auf ein Überleben in der Kunst Ausdruck. Die individuelle Persönlichkeit tritt hier ganz in den Hintergrund. Mit Pinsel und Palette steht der Künstler vor der Staffelei. Die räumliche Situation jedoch ist unbestimmt. Die Umgebung löst sich im pointillistischen Farbauftrag in einer fließenden Blumen- und Pflanzenkulisse auf. Wie eine organische Masse umhüllt und durchdringt die Farbe die Figur, so dass diese in ihrem Element aufgehoben erscheint. Figur und Umgebung, Maler und Malerei verschmelzen zu einer Einheit. So deutet Amiet durch die Auflösung der Gestalt in der pointillistischen Textur ein weiteres Mal die Vergänglichkeitsthematik an, was Huggler zur Betrachtung führt: „Ohne Selbstprüfung sieht er sich, Pinsel und Palette in den Händen, an die Staffelei gerückt, in der Erwartung des Augenblickes, da er aus den Farben ringsum selber zur Farbe wird.“⁵⁹³ Die Verschmelzung von Maler und Farbe kann als Visualisierung eines Todesgedankens interpretiert werden, zugleich aber auch als Bild für das Aufgehen des Malers in seinem Werk. Des Weiteren ruft das Selbstporträt die Vorstellung vom ewigen Kreislauf der Natur in Erinnerung: Individuelles Leben entsteht und vergeht, eingebettet in den Gesamtprozess der Natur.⁵⁹⁴ Das Selbstbildnis gibt also zugleich der Hoffnung des Menschen Ausdruck, in den Kreislauf der Natur aufgenommen zu werden und spricht gleichermassen die Hoffnung des Künstlers an, sich im eigenen Werk zu verewigen.

Daneben erinnert der greise Maler in seinem späten Selbstbildnis noch einmal an die Zeit, in der seine künstlerischen Wurzeln liegen. Einerseits verwendet er eine pointillistische Technik, andererseits weckt die Blumentapete, gerade durch die Verunklärung des Raumes und die dekorative Gestaltungsweise, Assoziationen an den Symbolismus und die Kunst der Nabis.⁵⁹⁵ Insbesondere lässt sie an Odilon Redons Bilder denken, die

⁵⁹¹ Das Selbstbildnis wird auch in Kapitel 5.2 besprochen, hier in Bezug auf die Problematik der Ähnlichkeit im Selbstporträt.

⁵⁹² Adolphe 1993, S. 79.

⁵⁹³ Huggler 1971, S. 92.

⁵⁹⁴ Siehe auch Adolphe 1993, S. 63–66.

⁵⁹⁵ Die Nabis schufen grossformatige Innenraumdekorationen, Paravents, Wandteppiche und Tapeten, mit denen sie zur Erneuerung des Kunsthandwerks am Ende des 19. Jahrhunderts beitrugen. Siehe Perucchi-Petri 2007, S. 107. Die Mitglieder der Nabis – Bonnard, Vuillard, Denis und Sérusier – studierten 1888 und damit zur gleichen Zeit wie Amiet an der Académie Julian in Paris.

„eine unauslotbare Tiefe in der Fläche“, einen „Kosmos in unendlicher Bewegung“ suggerieren.⁵⁹⁶ Amiet scheint also auf Gestaltungsmittel zurückzugreifen, die ihm seit seiner Jugend vertraut sind. Damit verweist er im Selbstbildnis *Der Maler* gleichzeitig auf seine künstlerische Identität, weshalb das Werk durchaus als „Sinnbild dieses Malerlebens“⁵⁹⁷ gelesen werden kann. Aus dieser Perspektive vermitteln die kräftige Farbigkeit und der leichthändige Duktus trotz Vergänglichkeitsthematik auch Heiterkeit und Freude.

Das Selbstbildnis *Der Maler* ist thematisch wie stilistisch mit dem Gemälde *Das Paradies* (Abb. 13) aus dem Jahre 1958 verwandt.⁵⁹⁸ Es handelt sich dabei um die dritte Fassung. Die erste Fassung entstand 1894/95 (Abb. 1), die zweite um 1900⁵⁹⁹. Die beiden frühen Fassungen zeigen die klassische biblische Szene der Verführung: Eva überreicht dem vor ihr knienden Adam den Apfel; die Schlange schaut ihr dabei über die Schulter. In der Fassung von 1958 verändert Amiet das Motiv: Während Adam wiederum vorne kniet, entschwindet Eva als „geisterhafte Gestalt“⁶⁰⁰ im Hintergrund. Mit erhobenen Händen wendet sie sich dem riesigen Engel⁶⁰¹ zu, der in den Garten Eden herabschwebt. Dort scheint Adam demütig darauf zu warten, „seiner entrückten Eva“⁶⁰² ins Paradies zu folgen.

Dem visionären Inhalt des Bildes entspricht seine symbolistische Gestaltung: Leuchtende goldgelbe und zarte grüne Töne sind vorherrschend. Mit behutsam hingetzten winzigen Tupfen und kleinen Strichen baut Amiet lasierende Farbschichten auf und verwandelt die Oberfläche „in eine magisch-goldene Fleckenfülle“⁶⁰³. Das Licht scheint aus der Körnigkeit der Oberfläche selbst zu kommen und evoziert den Eindruck eines lichtdurchfluteten Raumes. „Das ganze Gemälde atmet Frieden und schimmernde

⁵⁹⁶ Perucchi-Petri 2007, S. 107.

⁵⁹⁷ Kamber 1986, Kapitel V, unpaginiert.

⁵⁹⁸ 1959 liess sich Amiet von Peter Thalmann mit Pinsel und Palette vor dem *Paradies* (1958) porträtieren. Es lässt sich daraus schliessen, dass das Bild für Amiet ein zentrales Werk darstellte. Siehe *Peter Thalmann malt Bildnis von Cuno Amiet*, 1959, Fotografie, in: Zaugg 1985, S. 221. Auch Mauner veröffentlicht eine Fotografie, die Amiet 1959 in seinem Atelier vor dem *Paradies* zeigt. Mauner 2002, S. 104, Abb. B 110.

⁵⁹⁹ Cuno Amiet: *Das Paradies*, um 1900, Öl und Tempera auf Leinwand, 170 x 130 cm, Privatbesitz. Die zweite Fassung wiederholt die Komposition der ersten, allerdings in einem naturalistischeren Stil. Siehe Kat. Bern 1999/2000, S. 133, Anker 2009, S. 111–112.

⁶⁰⁰ Mauner 1986, unpaginiert.

⁶⁰¹ Im Kat. Bern 1999/2000 wird darauf hingewiesen, dass derselbe Engel in Amiets Gedenklithografie für Oscar Miller von 1934 dargestellt sei. Es wird vermutet, dass die Figur auf Gauguins *La Orana Maria* von 1891 zurückgeht. Kat. Bern 1999/2000, S. 134, Anm. 5.

⁶⁰² Mauner 1986, unpaginiert.

⁶⁰³ Kat. Bern 1999/2000, S. 134.

Transzendenz.⁶⁰⁴ Dem Ungewissen des Todes setzt Amiet in diesem Werk seine friedliche Vision des Paradieses entgegen. Angesichts seines hohen Alters darf das *Paradies* wohl als künstlerische Interpretation der eigenen Lebenssituation verstanden werden und damit im weitesten Sinn als Selbstdarstellung. Wie in einigen späten Altersselbstbildnissen visualisiert Amiet auch hier die Reflexionen über die eigene Sterblichkeit mittels Auflösung und Transparenz der ‚Farbhaut‘ und sublimiert darin den Todesgedanken.

In den späten Altersselbstbildnissen entwickelt Amiet eine Bildsprache, mittels der er den Alterungsprozess als Prozess der Entstofflichung veranschaulicht und das Transitorische der menschlichen Existenz in einer diaphanen Haut aus Farbe aufscheinen lässt. Im Gegensatz zu vielen späten Selbstporträts anderer Künstler, in denen „Trauer, Melancholie, Verzweiflung als unsichtbare Gegenwart immer spürbar“⁶⁰⁵ sind oder gar die Angst vor dem Tod allgegenwärtig ist, strahlen die letzten Selbstbildnisse Amiets Gelassenheit und Ruhe aus. Sein Blick auf die eigene Sterblichkeit scheint versöhnlich. Ohne Bitterkeit wird das Unvermeidbare angenommen und reflektiert. Die Bilder sind von einer schwebenden Schönheit, die dem körperlichen Zerfall Transzendenz und der Angst die Kraft der Kreativität entgegensetzen. Somit definieren und fördern die Altersselbstbildnisse zugleich eine neue Rolle als Künstler. Sie machen Amiet als Künstlerpersönlichkeit erfahrbar, die über existentielle Themen reflektiert und sich auch für die geistigen, intellektuellen Seiten der Kunst interessiert.

Daneben findet in den Altersselbstbildnissen eine Auseinandersetzung mit dem eigenen schöpferischen Potenzial und der künstlerischen Vergangenheit statt. Dabei lässt sich Amiet noch einmal von verschiedenen Stilrichtungen aus der Zeit um 1900, in der er selbst zur Avantgarde gehörte, inspirieren – sozusagen als „Zusammenfassung jener ‚vielverzweigten‘ Erfahrungen“.⁶⁰⁶ „Es war erstaunlich und beglückend zu sehen, mit welcher geistiger Frische er in seinen letzten Lebensjahren malte. Es schien, als müsse er alles, was ihn sein ganzes Leben lang beschäftigte, nochmals, in konzentrierter Form zum Ausdruck bringen“,⁶⁰⁷ resümiert Thalmann.

⁶⁰⁴ Mauner 1984, S. 63.

⁶⁰⁵ Billeter 1985, S. 23.

⁶⁰⁶ Huggler 1971, S. 79. Amiet kehrte im Alterswerk auch zu früheren Bildthemen und Motiven zurück. Dies führte nicht einfach zu Wiederholungen, sondern oft zu neuen Lösungen und Interpretationen eines Themas wie beispielsweise beim Gemälde *Paradies*. Siehe auch Huggler 1971, S. 90–99.

⁶⁰⁷ Thalmann 1987, S. 110.

Diese späte Rückbesinnung fand in einer Zeit statt, in der die informelle Malerei die internationale Kunstszene beherrschte. Fast scheint es so, als hätte der greise Künstler vorführen wollen, welche Ausdrucksmöglichkeiten die Gestaltungsmittel der Malerei des späten 19. Jahrhunderts bereithielten. In dem Sinne sind die Altersselbstbildnisse auch als Abgrenzungsbestrebungen von den Stilrichtungen der zeitgenössischen Kunst und damit als Stärkung der eigenen künstlerischen Identität zu verstehen.

7 „DU SELBST BIST DEIN HAUPTWERK“

Amiet präsentierte seine zahlreichen Selbstbildnisse regelmässig in Ausstellungen. Auf diese Weise sorgte er dafür, dass sein Gesicht dem Publikum bekannt war und über all die Jahre hinweg gegenwärtig blieb. Auch in Publikationen, Katalogen und Zeitungsartikeln wurde jeweils – sozusagen wiederum als Illustration seines Erscheinungsbildes – meist mindestens ein Selbstporträt abgebildet, nicht selten sogar als Titelbild. So entsprach es beispielsweise Amiets ausdrücklichem Wunsch, auf dem Umschlag der Schrift *Oschwander Erinnerungen* „ein jetziges Selbstporträt“⁶⁰⁸ gedruckt zu sehen.

Viele Selbstporträts wurden vom Künstler auch verkauft und verschenkt, andere blieben in seinem Besitz und bevölkerten Haus und Atelier:

„Aber wie gross ist die Zahl der Selbstbildnisse, die ihn selber bis zuletzt umgeben haben. Sie durchsetzten sein Atelier und die Räume des Wohnhauses; sie hingen an den Wänden, standen und lagen auf den Regalen, lehnten an den Wänden, in grossen oder kleinen Stapeln: sie lagen in Haufen da, hin und wieder nach dem Format geordnet.“⁶⁰⁹

Die faszinierende Galerie von Selbstdarstellungen beeindruckte selbstredend auch die zahlreichen Besucherinnen und Besucher auf der Oschwand.

Wie Jedlicka bemerkt, hatte die enorme Produktion und weite Verbreitung der Selbstbildnisse zur Folge, dass Amiet „auch seiner äusseren Erscheinung nach in der schweizerischen Öffentlichkeit mehr als jeder andere Maler bekannt“⁶¹⁰ war. Diese Tatsache trug zweifellos zu seinem Ruhm bei. Es ist davon auszugehen, dass mit zunehmendem Bekanntheitsgrad umgekehrt auch die Nachfrage nach Selbstbildnissen stieg, was wiederum eine Steigerung ihrer Produktion bewirkte.⁶¹¹ Die Selbstdarstellungen waren beim Publikum beliebt, da sie zugleich Porträts des berühmten Künstlers und Zeugnisse seiner Malkunst waren, auf der sein Ruhm gründete. Für Amiet selbst müssen sie aus demselben Grund einen besonderen Stellenwert gehabt haben, denn er schickte dem Kunsthistoriker Christian Töwe 1947 ausdrücklich Fotos zweier Selbstbildnisse als Beispiele und Illustrationen seiner Malweise.⁶¹²

⁶⁰⁸ Brief Cuno Amiet an Curt Blass, 03.04.1928, Nachlass Curt Blass.

⁶⁰⁹ Jedlicka 1958.

⁶¹⁰ Jedlicka 1961/I, S. 23.

⁶¹¹ Siehe auch Wetering 1999, S. 28. Wetering zeigt auf, dass bei Rembrandt die Produktion und Verbreitung von Selbstbildnissen eng mit dessen Ruhm verbunden waren.

⁶¹² Brief Cuno Amiet an Christian Töwe, 16.02.1947, zit. in: Krüger 1979, S. 31–32.

Die Selbstdarstellungen können als Marketing-Instrumente gewertet werden, mit denen Amiet seine Bekanntheit steigerte. Sie haben das Bild geformt, mit dem der Künstler vor der Öffentlichkeit bestehen wollte, und sie beeinflussten auch die Rezeption seines Werks. Dies ist umso bedeutsamer, als davon ausgegangen werden kann, dass Amiets Zeitgenossen die Porträts als authentische Selbstäusserungen und Spiegel der Persönlichkeit aufgefasst haben. Dies suggerieren zumindest die zeitgenössischen Besprechungen.⁶¹³

Der Aspekt der Selbstpropaganda zieht sich denn auch als roter Faden durch die Werkgruppe der Selbstporträts. Neben dem Interesse an der künstlerischen Selbstreflexion scheint Amiet mit einem grossen Teil der Selbstbildnisse unterschiedliche Formen der Image- und Kontaktpflege verfolgt zu haben – absichtlich oder auch unbewusst. Die einzelnen Kapitel dokumentieren, dass der Begriff der Selbstpropaganda hierbei sehr weit gefasst werden muss, denn Art und Zweck dieser Propaganda hängen stark mit den unterschiedlichen Funktionen der Selbstdarstellungen zusammen. So definieren und bestätigen die Künstlerbildnisse in erster Linie Amiets Rolle als Künstler. Die Freundschaftsgaben dienen primär der Kontaktpflege und erfüllen damit eine soziale Funktion. Anhand der Selbstdarstellungen mit experimentellem Charakter reflektierte Amiet vornehmlich künstlerische Positionen und maltechnische Möglichkeiten; sie konstruierten dadurch wiederum einen bestimmten künstlerischen Habitus. Die Altersselbstbildnisse schliesslich inszenieren das Thema der Vergänglichkeit und erweitern somit das früher entworfene Künstlerbild um eine Dimension: Sie zeigen Amiet als Maler, der sich auch mit existentiellen Themen auseinandersetzt.

So entsteht in der Menge und Vielfalt der Selbstdarstellungen und in der Repetition ihrer Themen, Motive und Funktionen ein Persönlichkeitsbild, das eine Vorstellung von Amiets künstlerischem Temperament sowie seinem gesellschaftlichen Status entwirft – und dies, obwohl das einzelne Selbstporträt kaum etwas über die psychische und emotionale Befindlichkeit des Malers verrät. Damit erzeugt die Gruppe der Selbstbildnisse im Ganzen eine Idee davon, wie Amiet seine künstlerische und soziale Identität definierte.

1) Künstlerische Identität

Bereits in der Quantität der Selbstdarstellungen manifestiert sich Amiets selbstbewusste Identität als Künstler. Die einzelnen Selbstbildnisse zeugen zudem von einer

⁶¹³ Siehe Kapitel 2.1.

vielseitigen künstlerischen Begabung, von maltechnischer Geschicklichkeit, Experimentierfreude, von besonderen Fähigkeiten wie gute Beobachtungsgabe sowie von der Beherrschung verschiedener Gattungen. Auch präsentiert sich Amiet immer wieder als Künstler, für den die handwerklich-technische Seite der Malerei im Zentrum steht. Erst in den Altersselbstbildnissen kommt auch ein gewisser intellektueller Anspruch zum Vorschein.

In vielen Selbstdarstellungen wendet Amiet eine neoimpressionistische Maltechnik an und variiert diese im Laufe seiner Künstlerlaufbahn immer wieder. Er verweist damit auf seine in Pont-Aven liegenden künstlerischen Wurzeln und stellt sich in die Tradition der französischen Malerei. Ausserdem festigt er dadurch seinen Ruf als Vertreter der Avantgarde des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, besonders eindringlich gerade auch in den Altersselbstbildnissen.

2) Soziale Identität

In zahlreichen Selbstdarstellungen inszeniert sich Amiet in der elitären Stellung des erfolgreichen Künstlers und macht damit seinen Anspruch auf Anerkennung geltend. Gleichzeitig verleiht er sich in seinen Bildern oft einen betont bürgerlichen Habitus. Diese Selbstporträts vermitteln somit den Eindruck, Amiet wolle als Künstler wahrgenommen werden, der bürgerlichen Werten verpflichtet ist und zur guten Gesellschaft gehört. Zugleich entsteht das Bild eines Künstlers, der Kunst und Leben gekonnt verbindet. Dabei spielt das Atelier eine zentrale Rolle: Als Teil der herrschaftlichen Künstlerresidenz soll es in den Selbstdarstellungen auch Wohlstand und Erfolg sowie Amiets gesellschaftlichen Status repräsentieren. Die Selbstbildnisse als Freundschaftsgaben widerspiegeln ausserdem Amiets freundliche, offene und humorvolle Persönlichkeit. Sie belegen, dass persönliche Beziehungen für ihn verbindlich und wertvoll waren.

Das in den Selbstdarstellungen vermittelte Image verdeutlicht, wie Amiet gesehen werden wollte. Es deckt sich vermutlich, zumindest teilweise, mit seinem Selbst-Bild und vielleicht auch mit seinem Idealbild des Künstlers. Deshalb sind auch gerade die Rollen, die Amiet nicht spielt, von Interesse: Er verkörpert nie den Bohemien und evoziert auch kaum – vielleicht mit Ausnahme weniger früher Beispiele – den Mythos des leidenden Künstlers oder verkannten Genies, obwohl er als junger Maler auch unter mangelnder Anerkennung und finanziellen Engpässen litt.

Aus chronologischer Perspektive ist bei der Gruppe der Selbstdarstellungen eine klare Tendenz festzustellen: In den mittleren Schaffensjahren, etwa zwischen 1920 und

1950, stand die Eigenwerbung im Vordergrund, mit der selbstbewusst künstlerischer und gesellschaftlicher Erfolg propagiert wurde. Zwecks Freundschaftspflege wählte Amiet die repräsentative Form verschenkter Tafelbilder und der Neujahrs- beziehungsweise Dankeslithografien. In den früheren und späteren Jahren hingegen wirken die Selbstdarstellungen zurückhaltender. Der Moment der künstlerischen Selbstreflexion, die Inszenierung einer künstlerischen Identität oder das Erproben neuer Ausdrucksmöglichkeiten sind hier mindestens so wichtig wie der Aspekt der Selbstpropaganda. Die frühen und späten Selbstbildnisse weisen ausserdem eine freiere Gestaltung als diejenigen aus der mittleren Schaffenszeit auf, die meist eher konventionell wirken – sowohl bezüglich Maltechnik wie auch bezüglich des Habitus der dargestellten Künstlerfigur.

Der Schluss liegt nahe, dass die vielen ausgestellten, publizierten, verkauften und verschenkten Selbstbildnisse die öffentliche Wahrnehmung Amiets wirksam geprägt haben. Daneben gab es jedoch noch andere, vermutlich gravierendere Einflüsse, die sich auf seine Rezeption auswirkten. Amiet selbst beeinflusste sein öffentliches Bild nämlich mindestens ebenso nachhaltig durch Äusserungen zu seiner Kunst, durch eine rege Ausstellungstätigkeit, durch Beziehungspflege sowie durch seinen Lebensstil und seine charismatische Persönlichkeit. Auch zeitgenössische Publikationen und Medien spielten eine zentrale Rolle für die Künstlerpropaganda. Sie spiegelten Amiets Image und Ansehen, verbreiteten es gleichzeitig und formten es mit.

Dieses öffentliche Bild, das in Publikationen, Zeitungsartikeln und Reden propagiert und vom Künstler selbst gefördert wurde, deckt sich weitgehend mit dem Image, das Amiet in seinen Selbstdarstellungen pflegte – was für die These spricht, dass Letztere Teil einer Gesamtinszenierung dieses Künstlerlebens waren. Um diese These zu bestärken und abschliessend nochmals deutlicher die Interdependenzen zwischen Image und Selbstdarstellung, Fremd- und Selbstbild, Inszenierungen und Projektionen aufzuzeigen, soll das öffentliche Image des Künstlers noch einmal näher skizziert werden.

1) Der Künstler Amiet

Für Amiets Rezeption als Künstler spielte dessen Aufenthalt in Pont-Aven eine zentrale Rolle. Zeit seines Lebens – auch in den Phasen, in denen er sich von der neoimpressionistischen Maltechnik entfernt hatte – betonten er wie seine Rezensenten stets die Bedeutung dieses Aufenthaltes für sein Schaffen. Der Umstand, dass er einen wichtigen Teil seiner Lehrzeit dort verbracht hatte, verlieh ihm „die Weihe des unmittel-

baren Zeugen“⁶¹⁴ und zeichnete ihn zugleich als Nachfolger der damals bereits bekannten Impressionisten aus. So wurde er auch bald nach seiner Rückkehr in die Schweiz als solcher wahrgenommen.⁶¹⁵ „Herr Amiet ist Impressionist“,⁶¹⁶ schrieb der Kritiker der *Zürcher Post* 1898 und rechtfertigte damit den Stil der vom Publikum verschmähten Bilder. Die ersten Ausstellungen seiner neoimpressionistisch geprägten Kunst in der Schweiz wurden von Kritik und Publikum denn auch noch vorwiegend negativ aufgenommen. Gloor weist jedoch nach, dass Amiet nach 1905 zunehmend von der Anlehnung an die französischen Vorbilder profitierte.⁶¹⁷ Mit dem Ruhm der (Neo-)Impressionisten stieg gleichermassen die Anerkennung des Gleichgesinnten. 1908 wurde Amiet anlässlich der van-Gogh-Ausstellung im Kunsthaus Zürich sogar als Wegbereiter und Vermittler dieser Kunstrichtung gefeiert. Geschickt förderte der Maler damals diese öffentliche Wahrnehmung, indem er vermutlich persönlich dafür sorgte, dass besagte Ausstellung mit Bildern von ihm, Giovanni Giacometti und Hans Emmenegger erweitert wurde.

Noch in Amiets Nachruf bekräftigte Jedlicka, für dessen Kunst sei die „künstlerische Problemlage in Frankreich zwischen 1890 und 1900“, nämlich „die Überwindung des Impressionismus“, bis zuletzt fruchtbar geblieben.⁶¹⁸ Amiet selbst wies ebenfalls bis ins hohe Alter immer wieder auf seine künstlerischen Wurzeln hin, wie beispielsweise 1948 in seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn: „Ich seh mich weinend Pont-Aven verlassen – und doch von Dank erfüllt für alles, was es mir gegeben an unerhörtem Neuen, *Gauguin, Vincent Van Gogh*.“⁶¹⁹ Mit diesen Worten erklärte der Maler sich zugleich als der damaligen künstlerischen Avantgarde zugehörig, und so wurde er auch in zeitgenössischen Publikationen gehandelt. Baur nannte ihn zum Beispiel einen „Vorkämpfer aus dem ersten Dezennium des Jahrhunderts“, der bereit und gewillt sei, den „Kampf gegen das Spiessertum“ aufzunehmen.⁶²⁰

Zwischen 1904 und 1914 hatte es Amiet ausserdem verstanden, sich im deutschsprachigen Ausland im Umfeld der Moderne zu positionieren und damit seinen Ruf als

⁶¹⁴ Gloor 1999/2000, S. 70.

⁶¹⁵ Siehe Gloor 1999/2000, S. 70.

⁶¹⁶ Kritik zur April-Ausstellung im Künstlerhaus Zürich, 1898. Siehe *Die April-Ausstellung im Künstlerhaus* 1898.

⁶¹⁷ Gloor 1999/2000, S. 73–74.

⁶¹⁸ Jedlicka 1961/II.

⁶¹⁹ Amiet 1948/III, S. 2.

⁶²⁰ Baur 1943, S. 9.

Avantgardist zu bestärken.⁶²¹ Gloor vermutet, dass der Maler bereits früh als „Schmied seines rezeptionsgeschichtlichen Glücks“⁶²² sein künstlerisches Schicksal zu lenken gewusst habe. Ob bewusst oder intuitiv, die Aura des Eingeweihten und Avantgarde-Kämpfers prägte auf jeden Fall seine künstlerische Identität bis an sein Lebensende und trug zu seiner künstlerischen Legitimation bei.

Ein zweiter Aspekt, der Amiets künstlerische Rolle prägte, betrifft sein Verständnis der Malerei als „stolzes Handwerk“⁶²³. Seiner Auffassung von sich selbst als Handwerker entsprach seine legendäre Arbeitsdisziplin, die „auf dem Boden strengster Selbstzucht“⁶²⁴ gedieh. Auch in der Wahrnehmung der Zeitgenossen dominierte die handwerkliche Seite in seiner Kunst. So geht Jedlicka davon aus, dass Amiet sich in seiner Auseinandersetzung mit Kunst vornehmlich mit ihrer handwerklich-technischen Seite beschäftigt habe.⁶²⁵ Dieser Ruf gereichte seinen Bildern jedoch nicht zum Nachteil. Im Gegenteil: Der Umstand, dass Amiets Werk „nicht philosophischen Problemen“ nachging und kaum intellektuelle Ansprüche bediente, sondern „einfach und unkompliziert wie die sichtbare Umwelt“ war,⁶²⁶ wurde als Ausdruck geistiger Gesundheit wahrgenommen.⁶²⁷

Das Bild des geschickten und begabten Handwerkers untermauerte Amiet zusätzlich, indem er die Vorstellung nährte, das Malen sei ihm leicht von der Hand gegangen, auch habe er diese Tätigkeit stets als erfüllend erfahren. Dies bekräftigte er 1943 exemplarisch mit den Worten: „Sechzig Jahre nun habe ich mich mit der selben Liebe, mit der selben Freude diesem Zauber hingegeben.“⁶²⁸ Der Künstler war bestrebt, diesen Ruf auch mit den Versen auf den Dankes- und Neujahrsblättern gerecht zu werden. Er schwärmte jedoch nicht nur vom „hehre[n] Fest der Arbeit“⁶²⁹, sondern führte seine Schaffensfreude den Gästen auch immer wieder vor, wie zahlreiche Fotografien dokumentieren⁶³⁰ und wie Paul Rothenhäusler aus eigener Erinnerung weiss:

⁶²¹ Siehe Gloor 1999/2000, S. 72–73.

⁶²² Gloor 1999/2000, S. 67.

⁶²³ Amiet 1943/I, S. 68.

⁶²⁴ Morgenthaler 1957, S. 84.

⁶²⁵ Jedlicka 1948, S. 16.

⁶²⁶ Trüssel 1938.

⁶²⁷ Adrian schreibt z. B., Amiet habe „keine Stauungen von krankhaften Seelenstoffen in sich“. Adrian 1928, S. 277.

⁶²⁸ Amiet 1943/I, S. 68.

⁶²⁹ Amiet 1948/III, S. 4.

⁶³⁰ Siehe dazu Zaugg 1985.

„Man durfte fast alles, wenn man ein Kind war und auf der Oschwand zu Gast. Nur eines durfte man nicht: Onkel Cuno bei der Arbeit stören. Nach dem Zvieri stellte er nämlich seine Staffelei auf und malte.“⁶³¹

So festigte er das Bild eines produktiven und unbeschwerten Malerlebens.

Amiets Lust und Freude an der Malerei wurde von seinen Zeitgenossen als Teil seiner Persönlichkeit verstanden und in vielen Publikationen regelrecht zelebriert. Curt Blass vergleicht den Akt des Malens bei Amiet mit einem „priesterlichen Tanz“ und einem Spiel „der Präzision und Leichtigkeit“.⁶³² Jedlicka erinnert im Nachruf an einen Künstler, „der den Vorgang des Malens in jedem Augenblick der Gestaltung als ein beglückendes Spiel erlebte, der malte und zeichnete, wie er lebte und atmete“.⁶³³ So dominierte in der öffentlichen Wahrnehmung die Vorstellung, Amiets Kunstschaffen zeichne sich durch mühelose Leichtigkeit aus, und Amiet erhielt den Ruf, ein „sonntäglicher Maler“⁶³⁴ zu sein. Exemplarisch für diese Sicht schrieb die *Weltchronik*: „Gewiss, es wären auch Stunden des Misserfolges, der Wirrnisse und Widerwärtigkeiten zu nennen. Aber sie sind doch bei weitem in der Minderzahl.“⁶³⁵ Dabei wurde leichthin ausgeblendet, dass Amiet zweifellos nicht nur künstlerische Höhenflüge erlebte, wie ein Ratsschlag des Künstlers an Werner Miller belegt:

„Sagen Sie doch dem Werner, das Kunstmalen sei ein ganz verrücktes Metier. Entweder man fliegt in allen Höhen herum & geniesst Schöpferwonne, oder man liegt mit lahmen Gliedern im Dreck. Das letztere am meisten. Aber ich denke, Werner hat davon auch schon etwas geschmeckt. Er soll sich nur gefasst machen, dass es sein Leben lang so weiter geht.“⁶³⁶

Ein weiterer Aspekt, der sein Werk wesentlich prägte und auch dem Publikum Eindruck machte, war seine stilistische Vielfalt, die „grosse Verschiedenheit der Auffassung, Anschauung und Malart“,⁶³⁷ die – wie er selbst wiederholt betonte – für seine Kunst charakteristisch sei. Sein Wechseln zwischen verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmitteln wurde ihm von der zeitgenössischen Kritik teils vorgeworfen, teils als positiver Grundzug seiner Kunst gewertet, wie beispielsweise von Oscar Miller⁶³⁸ oder Arthur Weese: „Die Wandlungsfähigkeit gehört zu ihm, denn sie liegt in der Art seines

⁶³¹ Rothenhäusler 1987, S. 112.

⁶³² Blass 1928, S. 34–35.

⁶³³ Jedlicka 1961, S. 5.

⁶³⁴ *Zum 100. Geburtstag von Cuno Amiet*, 1968.

⁶³⁵ Adrian 1928, S. 278.

⁶³⁶ Brief Cuno Amiet an Oscar Miller, 01.03.1912, Galerie Kornfeld, Bern.

⁶³⁷ Amiet 1948/I, S. 17.

⁶³⁸ Siehe Miller 1904/II und Miller 1914.

Temperamentes.“⁶³⁹ Auch Amiet selbst führte die stilistische Experimentierlust auf sein Temperament zurück, das durch das familiäre Erbe von französischem und italienischem Blut zu erklären sei: „[...] die Rassenmischung könnte mit Schuld haben an meiner vertrakten, unverständlichen Vielfalt.“⁶⁴⁰ Damit bekräftigte er einmal mehr die Vorstellung, seine Kunst sei eng mit seinem Wesen verbunden.

2) Der Malerfürst: Gesellschaftlicher Status

Für das Ansehen, das Amiet in der Öffentlichkeit genoss, spielte das herrschaftliche Anwesen auf der Oschwand mit dem stattlichen Atelierhaus und dem riesigen Garten eine zentrale Rolle. Denn wer war nicht beeindruckt von der grosszügigen Künstlerresidenz und der gediegenen „Atmosphäre der Wohlhabenheit“⁶⁴¹. Die Oschwand verkörperte Erfolg und Lebensstil, festigte seinen Ruf als Mitglied der guten Gesellschaft und trug wiederum zur Vermehrung seines Ruhmes bei. Amiet setzte sich damit ein Denkmal, das noch heute an den „Meister von Oschwand“⁶⁴² erinnert.

Es war vermutlich auch vor allem der herrschaftlichen Residenz zu verdanken, dass Amiet bald als Malerfürst⁶⁴³ betitelt wurde. „Das war nun freilich ein Maleranwesen, wie es weit und breit nicht wieder zu finden war; zwischen den Herrenbauern sass nun ein Herrenmaler“, ⁶⁴⁴ erinnert sich Blass. Dem Bild des Malerfürsten wurde Amiet einerseits durch den luxuriösen Lebensstil⁶⁴⁵ gerecht, andererseits auch durch seine legendäre Gastfreundschaft, wodurch er seine Mitmenschen am Wohlstand teilhaben liess. Amiet und seine Frau schufen auf der Oschwand denn auch eine einmalige offene und herzliche Atmosphäre, die von den Besuchern geschätzt und allseits gelobt wurde, wie etwa von Richard Kislings Schwester:

„Meine Schwester sagte kürzlich, als es ihr nicht gelingen sollte, eine längst vorgesehene Einladung zusammenzubringen, sie pfeife darauf & gehe einfach nach der Oschwand. Ihr werdet demnach als eine Art Refugium gegen Weltschmerz angesehen.“⁶⁴⁶

⁶³⁹ Weese 1928, S. 33.

⁶⁴⁰ Amiet 1948/I, S. 18.

⁶⁴¹ Jedlicka 1958.

⁶⁴² Adrian 1928, S. 277. Amiets Wohn- und Atelierhaus stehen noch heute auf der Oschwand.

⁶⁴³ Siehe Mauner 1984, S. 8, Kamber 1986, Kap. IV.

⁶⁴⁴ Blass 1928, S. 24.

⁶⁴⁵ Er gehörte zum Beispiel zu den ersten Autobesitzern der Gegend, als er sich 1923 ein elegantes Fiat Cabriolet kaufte. Siehe Zaugg 2008, S. 10.

⁶⁴⁶ Brief Richard Kisling an Cuno Amiet, 20.01.1910, Nachlass Cuno Amiet.

Gäste waren in Haus und Atelier stets willkommen. Exemplarisch dafür steht eine Anekdote von Eduard Gerber: Nachdem dieser als 16-Jähriger vom Verlust der Bilder Amiets beim Brand im Münchner Glaspalast gelesen hatte, beschloss er, den vermeintlich verarmten Künstler spontan zu besuchen und ihm Brot zu bringen. Der unbekannte junge Bursche, der auf seinem Fahrrad mit einem Laib Brot unter dem Arm daherkam, wurde von Cuno und Anna Amiet selbstverständlich empfangen und bewirtet, und damit war die Basis für eine lebenslange Freundschaft gelegt.⁶⁴⁷

Amiet hat die Rolle des Gastgebers offensichtlich genossen, wie zahlreiche Fotografien belegen, auf denen er mit seinen Gästen posiert. Die echte Gastfreundschaft sowie seine grosszügige und heitere Art waren vermutlich auch der Grund dafür, dass er trotz des herrschaftlichen Lebensstils als bescheidener Mensch wahrgenommen wurde. „Ruhm und Erfolg, der Ihnen von allen Seiten zuströmt, hat Sie selbst nicht stolz gemacht“, ⁶⁴⁸ lobte ihn deshalb Trüssel. Eine derart positive Resonanz festigte wiederum Amiets Ansehen als herausragende Persönlichkeit.

Der Ruf des charmanten Gastgebers förderte schliesslich die Entstehung eines regelrechten Kunsttourismus. Somit gelang es Amiet auch, die Kunden in seinem persönlichen Umfeld des Ateliers zu empfangen, seine Werke direkt zu verkaufen und damit weitgehend unabhängig vom Kunsthandel zu bleiben.

Bezüglich der Rezeption von Amiets Kunst war zudem von zentraler Bedeutung, dass er in den Augen seiner Zeitgenossen Künstler- und Bürgertum idealerweise in seiner Person vereinte. Gemäss Jedlicka ist gerade darin sein besonderes Verdienst zu sehen, denn damit habe er allen bewiesen, „dass der Künstler nicht unbedingt ein Bohémien sein muss und ausserhalb der Gesellschaft zu stehen braucht, um sich verwirklichen zu können“. ⁶⁴⁹ Dies sei umso wichtiger, als der Künstler nur dann „seine erzieherische Wirkung“ entfalten könne, wenn er von der Gesellschaft als gleichwertiges Mitglied ernst genommen werde. ⁶⁵⁰ Die Rolle des bürgerlichen Künstlers scheint auch geradezu auf Amiet zugeschnitten gewesen zu sein, was wiederum die Vorstellung nährte, dass Amiet – „zum Glück geboren“ ⁶⁵¹ – Leben und Kunst mit Leichtigkeit vereinen konnte:

⁶⁴⁷ Siehe Killer/Rothenhäusler 1988, S. 27–33.

⁶⁴⁸ Trüssel 1938.

⁶⁴⁹ Jedlicka, 1961/II.

⁶⁵⁰ Jedlicka, 1961/II.

⁶⁵¹ Jedlicka 1961, S. 7.

„Bei Amiet tritt auch eine sehr schöne Harmonie zwischen Kunst und Lebensführung zutage, was bei Künstlern oft nicht der Fall ist. Sein Leben war wie seine Malerei ein schöner, reicher, ungetrübter Sommertag.“⁶⁵²

Ein weiterer Faktor, der Amiets Image prägte, war seine bereits mehrfach angesprochene charismatische Persönlichkeit. Gesegnet mit einem „munteren Wesen“⁶⁵³ besass er offenbar eine natürliche Gabe, Sympathien zu wecken, wie Blass aus eigener Erfahrung weiss: „Ich bin nicht der einzige geblieben, der dieser seiner magischen Anziehung und Einwirkung anheimfiel.“⁶⁵⁴ Werner Miller erinnert sich gerne an die Glücksmomente in seiner Kindheit, wenn Amiet, „dessen blosses Eintreten ins Haus genügte, eine festliche Stimmung zu verbreiten“, zu Besuch kam.⁶⁵⁵

Amiet besass zudem die Fähigkeit, den unterschiedlichsten Menschen freundschaftlich verbunden zu bleiben. Im Dorf verstand er sich sowohl mit den Herrenbauern wie auch mit den einfachen Leuten. So soll er täglich abends um fünf Uhr am Stammtisch des Wirtshauses Oschwand gesessen haben, um ein Glas Wein zu trinken und mit den Nachbarn zu plaudern.⁶⁵⁶

Mit seinen Sammlern und Förderern pflegte er ebenfalls einen freundschaftlichen Umgang. Neben dem Künstler schätzten diese auch den Menschen, was gerade in den Briefen von Kisling besonders deutlich zum Ausdruck kommt:

„Es ist schade (für mich, nicht für Sie), dass Sie so entfernt wohnen; es zieht mich mit Macht zu Ihnen, um mich an Ihren schönen Bildern zu ergötzen & mit Ihnen zu plaudern.“⁶⁵⁷

Ebenso gute Kontakte pflegte Amiet zu namhaften Persönlichkeiten wie Arthur Weese, Wilhelm Worringer, Eberhard Grisebach, Gotthard Jedlicka und Max Huggler, was wiederum seinem Erfolg zugute kam. Auf Antrag von Weese beispielsweise wurde dem Künstler 1919 die Ehrendoktorwürde der Universität Bern verliehen. Zudem war Amiet Mitglied in verschiedenen Gremien wie der Kunstkommission des Kunstmuseums Bern (1935–1948) und der Eidgenössischen Kunstkommission (1911–1915 sowie 1931–1932).

⁶⁵² Tatarinoff 1958, S. 119.

⁶⁵³ Miller 1948, S. 5.

⁶⁵⁴ Blass 1928, S. 16.

⁶⁵⁵ Miller 1948, S. 5.

⁶⁵⁶ Zaugg 2008, S. 7.

⁶⁵⁷ Brief Richard Kisling an Cuno Amiet, 29.01.1906, Nachlass Cuno Amiet.

Amiets grosse Präsenz in der Öffentlichkeit und seine Berühmtheit als „der grösste lebende Schweizermaler“⁶⁵⁸ führten denn auch zu erfolgreichen Ausstellungen, weshalb der Maler in den Kunsthäusern auch gern gesehener Gast war. So wurde er anlässlich seines 60., 70., 80. und 90. Geburtstages jeweils in mehreren Schweizer Städten mit grossen Jubiläumsausstellungen geehrt, was wiederum sein Ansehen in Gesellschaft und Kunstwelt erhöhte.

All diese Aspekte – seine grosse Präsenz und Bekanntheit in der Öffentlichkeit, der bürgerliche Lebensstil und die herrschaftliche Residenz, seine künstlerische Legitimation als Teil der Avantgarde und nicht zuletzt seine charismatische Persönlichkeit – ergaben in den Augen vieler Zeitgenossen das Bild eines idealen Künstlers. So entstand in den 1920er Jahren ein Personenkult um Amiet, den dieser allem Anschein nach auch genoss und förderte – auch mit seinen Selbstdarstellungen.

Die Entstehung dieses Kultes wurde vermutlich durch die Schrift *Oschwander Erinnerungen*⁶⁵⁹ mitgetragen. Sie könnte für Amiets Stilisierung zum Idealbild eines Künstlers zumindest richtungsweisend gewesen sein. Darin wird der Maler von Blass als herausragende Persönlichkeit und Vorbild gewürdigt:

„Er hat es vermocht, in seinem freien Künstlerdasein – trotz innerer und äusserer Widerstände – ein Ideal wahrzumachen, das der geistig lebendigen Jugend um die Jahrhundertwende als das allein mögliche, als das schlechthin gültige vorschwebte. Dass dies überhaupt möglich und so möglich war, blieb für mich eine entscheidende Erfahrung.“⁶⁶⁰

Für Blass ist Amiet denn auch der Inbegriff des schöpferischen Menschen, dessen Kreativität tief in seiner Persönlichkeit wurzelt.

Blass vollzieht dabei eine ‚Engführung‘ von gutem Charakter und gutem Künstler, die für Amiets Image programmatisch wurde und sich in vielen nachfolgenden Publikationen und Reden niederschlug. So wurde von nun an oft vom „grossen Maler“ auf den „nicht minder grossen Menschen“⁶⁶¹, von der Persönlichkeit auf die Qualität des Werkes geschlossen und umgekehrt. Auch Fachleute teilten diese Vorstellung einer inneren Übereinstimmung von Künstler und Kunstwerk, allen voran Gotthard Jedlicka oder Arthur Weese, der 1928 über Amiet schrieb: „Es ist nichts Geringeres, als seine

⁶⁵⁸ Trüssel 1938.

⁶⁵⁹ Blass 1928.

⁶⁶⁰ Blass 1928, S. 15–16.

⁶⁶¹ Gast bei Cuno Amiet, 1957.

Stellung zum Leben und zum Schicksal, also der innerste Gehalt seiner Persönlichkeit, die den Menschen und den Künstler ausmacht.“⁶⁶²

Für eine Betrachtungsweise, in der Person und Werk sich wechselseitig spiegeln, eigneten sich insbesondere die Selbstdarstellungen, da sie als authentischer Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit gewertet wurden, wie sich an den Äusserungen eines Autors der *Weltchronik* 1928 exemplarisch nachzeichnen lässt:

„Der schöne innere Einklang von Schöpfer und Werk zeigt sich hier in einer besonders glücklichen und gesättigten Reife, wo der vollentfaltete Farbenreichtum als Darstellungsmittel der eigenen menschlichen Erscheinung auftritt. Er malt so wie er selber ist, und in seiner eigenen Erscheinung gipfelt seine Kunst.“⁶⁶³

Die Rezeption von Amiets Werk und insbesondere auch der Selbstbildnisse wurde durch das idealisierte Künstlerbild stark beeinflusst. Dabei projizierte nicht nur das Umfeld ein Idealbild auf den Künstler, sondern Amiet scheint auch bereitwillig in diese Rolle geschlüpft zu sein, ja diese gefördert zu haben. Die Wechselwirkung zwischen Projektion und Inszenierung war umso stärker, als Amiet mit vielen seiner Rezensenten und Monografen freundschaftliche Beziehungen unterhielt: So war er zum Beispiel mit Blass, Jedlicka, Huggler und Weese befreundet, und zu Bours Monografie schrieb er das Vorwort. Somit fand meist ein direkter und persönlicher Austausch zwischen den Autoren und ihrem ‚Objekt‘ statt. Entsprechend kommen in vielen zeitgenössischen Publikationen subjektive Perspektiven und ein persönliches Engagement der Autoren für den Künstler zum Ausdruck.

Dafür, dass Amiet die Publikationen von Jedlicka und Blass sehr begrüßte, gibt es sogar konkrete Hinweise. Für Jedlickas monografische Schrift (1948) machte der Künstler eigenhändig Werbung: Amiet berichtet in der *Neuen Zürcher Zeitung* über seinen Besuch bei Winston Churchill (1951) und erwähnt, dass er diesem die Publikation geschenkt habe: „Ich gebe ihm das Buch von Jedlicka aus der Scherz-Reihe, wo alles drinn steht.“⁶⁶⁴ Damit attestierte Amiet besagter Monografie, ein gelungenes Bild des Künstlers gezeichnet zu haben, das er selbst als repräsentativ und echt erachtete.⁶⁶⁵

⁶⁶² Weese 1928, S. 520.

⁶⁶³ Adrian 1928, S. 277.

⁶⁶⁴ Amiet 1951, S. 86.

⁶⁶⁵ Amiet bedankt sich auch in einem Brief bei Jedlicka für die Publikation und insbesondere für die gelungene Darstellung seines Charakters. Brief Cuno Amiet an Gotthard Jedlicka, 06.12.1948, Nachlass Gotthard Jedlicka.

Die früher publizierten *Oschwander Erinnerungen* hatte Amiet nicht nur gutgeheissen, sondern sogar deren Veröffentlichung befürwortet. Blass legitimierte jedenfalls seine Schrift im Vorwort damit, dass sie auf Amiets Wunsch hin entstanden sei und zitierte auch noch die Begründung des Künstlers: „Vielleicht wäre es gut, wenn die nach uns ein wenig davon wüssten, wie man eigentlich war.“⁶⁶⁶ In einem Brief bedankte sich Amiet schliesslich bei Blass für das Manuskript, das dieser ihm zur Probelektüre überlassen hatte. Er brachte einige Anmerkungen und Verbesserungsvorschläge an, scheint mit dem Ergebnis jedoch sehr zufrieden gewesen zu sein:

„Und nun will ich Dir von ganzem Herzen danken für die Erfüllung des Wunsches, den ich seit langem hatte. Dieser Wunsch entsprang nicht dem Ehrgeiz oder der Eitelkeit. Ich finde einfach, es wäre schade gewesen, wenn die Beziehungen zwischen uns, die doch Wesentliches & Allgemeines enthalten, der Vergessenheit anheim gefallen wären.“⁶⁶⁷

Amiets für die Öffentlichkeit inszenierte Künstlerrolle war damals tief in den Köpfen der Zeitgenossen verankert, wie Kamber aus eigener Erfahrung berichtet. Der jugendliche Kamber hatte 1952 mit seiner Familie den Maler in seinem Atelier besucht. Der Meister arbeitete währenddessen: „Was gesprochen wurde, weiss ich nicht mehr. Aber: zwischen Sätzen Pinselstriche, Tupfenfolgen.“⁶⁶⁸ Kamber war tief beeindruckt von Amiet, der in Sonntagskleidern auf kostbaren Teppichen malte, „sicher, den Teppich nicht zu beklecksen; gefeit vor dem Misslingen“.⁶⁶⁹ Kambers Bild des Künstlers wurde damals, wie bei vielen Zeitgenossen, von der charismatischen Ausstrahlung und der Respekt einflössenden Atmosphäre der Oschwand dominiert. Von der Malerei hingegen wusste er wenig. Erst viel später erkannte er, dass das Image Amiets wohl nur teilweise der Realität eines Künstlerdaseins entsprach:

„Die zeitliche Distanz macht peinlich klar, dass zum Beispiel ich vom Maler Amiet – wie mit mir wohl noch manche Oschwand-Pilger – damals nichts erfahren und begriffen hatte.“⁶⁷⁰

Wie bereits angesprochen, hat Amiet selbst dieses Idealbild gefördert, da er in der Öffentlichkeit nur selten eine andere Realität erahnen liess – allenfalls dann, wenn er

⁶⁶⁶ Blass 1928, S. 8.

⁶⁶⁷ Cuno Amiet an Curt Blass, 03.04.1928, Nachlass Curt Blass.

⁶⁶⁸ Kamber 1986, Kapitel I, unpaginiert.

⁶⁶⁹ Kamber 1986, Kapitel I, unpaginiert.

⁶⁷⁰ Kamber 1986, Kapitel I, unpaginiert.

als 80-Jähriger resümiert: „Jede Stund, in der ich male, muss ich mein Handwerk neu erlernen.“⁶⁷¹

Somit ist Amiets eigener Beitrag zur Förderung seines Images, sein Einfluss in der Medien- und Kunstwelt sowie in gesellschaftlichen Kreisen nicht zu unterschätzen. Unter seiner Regie wurde die Fiktion eines gelungenen Künstlerlebens entworfen – eine Gesamtinszenierung, zu der auch zahlreiche Selbstdarstellungen ihren Beitrag leisteten und die Blass mit dem Satz umschrieb: „Du selbst bist dein Hauptwerk.“⁶⁷²

Amiets Künstlerrolle wurde dabei wesentlich von der öffentlichen Vorstellung geprägt, sein Künstlertum sei direkt in seiner Persönlichkeit verwurzelt, es sei sozusagen organisch und wesentlich mit ihm verbunden. Gerade die Selbstdarstellungen galten in der Folge als Inbegriff seiner Kunst und haben entscheidend zum Porpaganda-Bild eines erfüllten und erfolgreichen Künstlerlebens beigetragen.

Amiet scheint sich mit der Rolle des Malerfürsten, die seinem offenen und umgänglichen Charakter gewiss auch entgegenkam, bereitwillig identifiziert zu haben. Das Image förderte die ihm entgegengebrachte Anerkennung, wirkte sich jedoch auch auf die Rezeption seines Werkes aus – und dies nicht nur zum Vorteil: Sein Werk wurde nicht immer an der künstlerischen Qualität gemessen, sondern oft auch aus einer durch das Image gefärbten Perspektive betrachtet. Die subjektive Wahrnehmung Amiets als überragende Persönlichkeit, als der „wahrhaft Auserlesene“⁶⁷³, überlagerte hierbei sozusagen den Blick auf dessen Kunst.

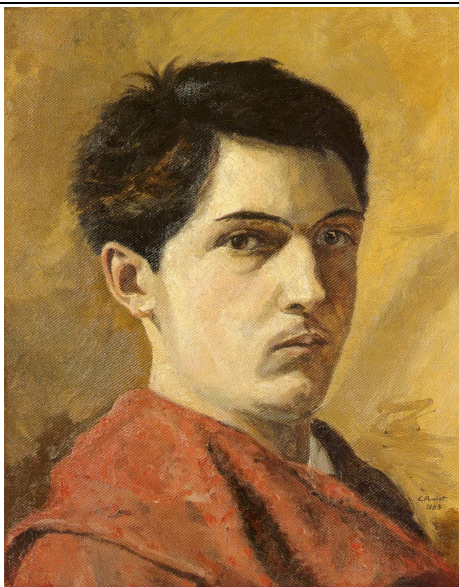
Diese Sichtweise auf Amiets Werk hat vielleicht mit dazu beigetragen, dass gerade die Selbstbildnisse in der Forschung bislang wenig Beachtung gefunden haben. Die Idealisierung des Malers, welche gerade auch die zeitgenössische Rezeption der Selbstdarstellungen wesentlich prägte, hat deren wertfreie Betrachtung erschwert. Werden die Selbstbildnisse jedoch als das gesehen, was sie sind – nämlich Inszenierungen einer Künstlerrolle –, eröffnen sich neue Möglichkeiten und Ansätze für eine vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung.

⁶⁷¹ Amiet 1948/III, S. 4.

⁶⁷² Blass 1928, S. 76.

⁶⁷³ Adrian 1928, S. 277.

8 KATALOG DER SELBSTDARSTELLUNGEN



Kat. 1883.01



Kat. 1887.01



Kat. 1889.01



Kat. 1889.02



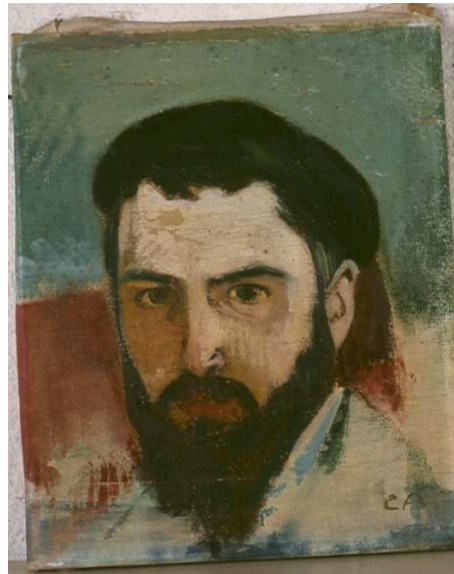
Kat. 1890.01



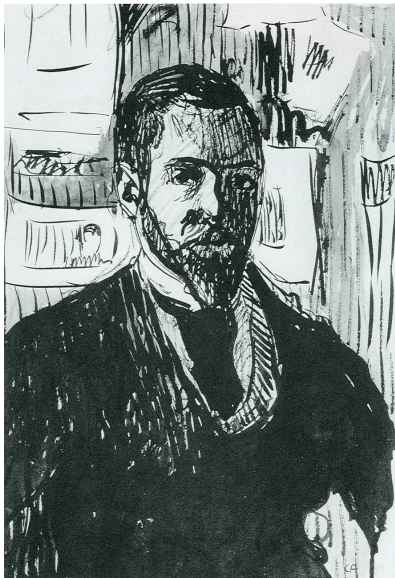
Kat. 1890.02



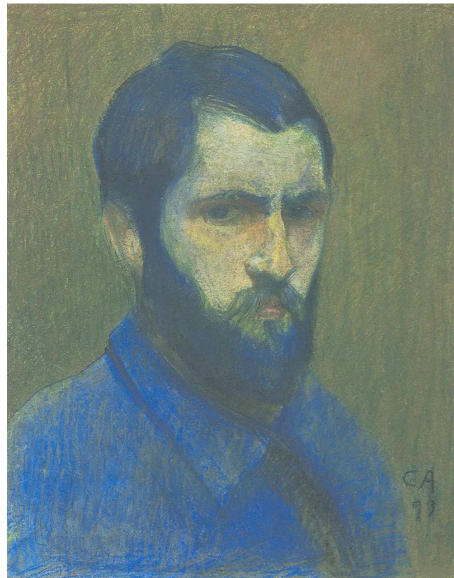
Kat. 1890.03



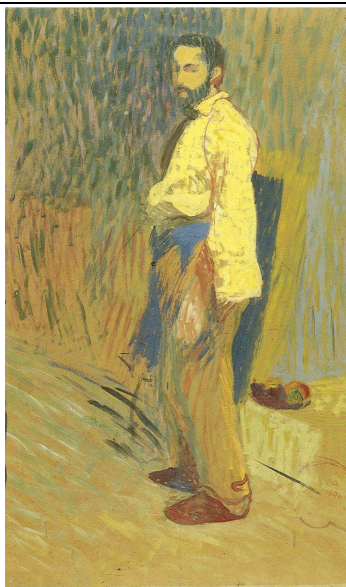
Kat. 1891.01



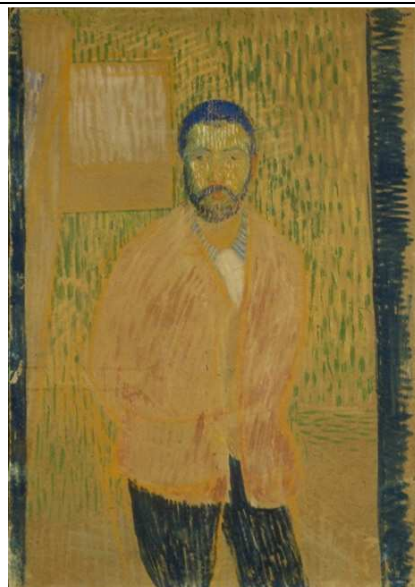
Kat. 1893.01



Kat. 1893.02



Kat. 1894.01



Kat. 1894.02



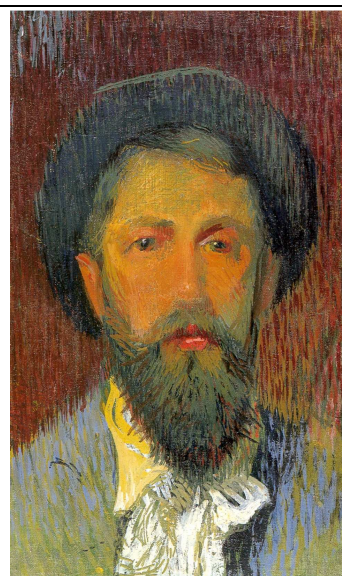
Kat. 1894.03



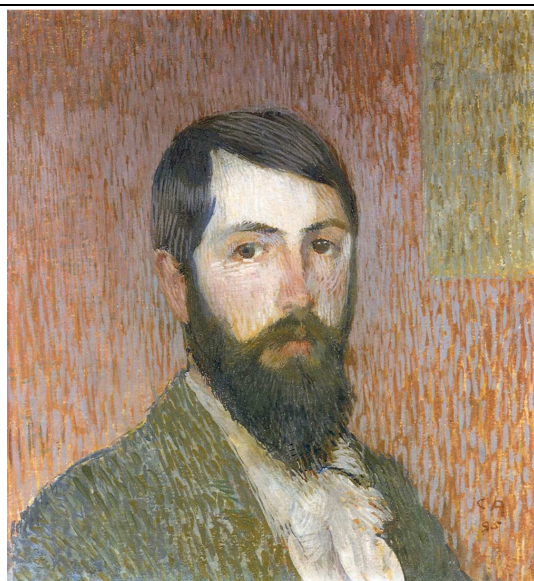
Kat. 1894.04



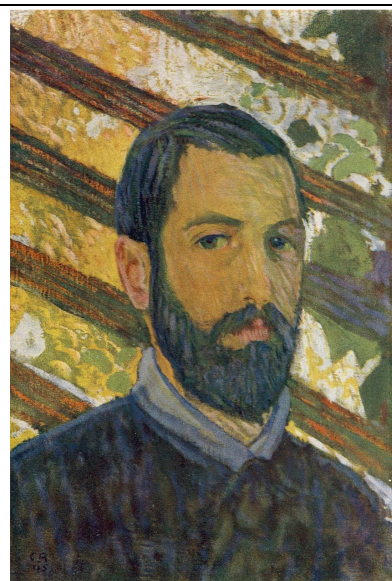
Kat. 1895.01



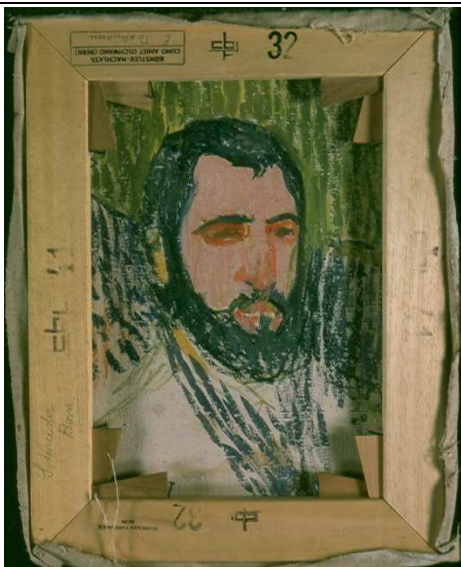
Kat. 1895.02



Kat. 1895.03



Kat. 1895.04



Kat. 1895.05



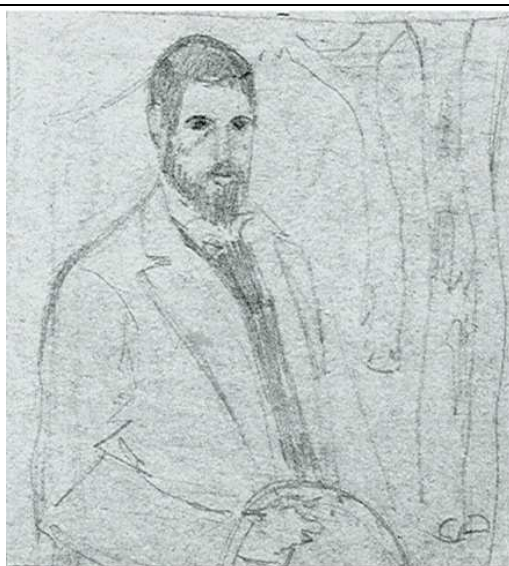
Kat. 1895.06



Kat. 1895.07



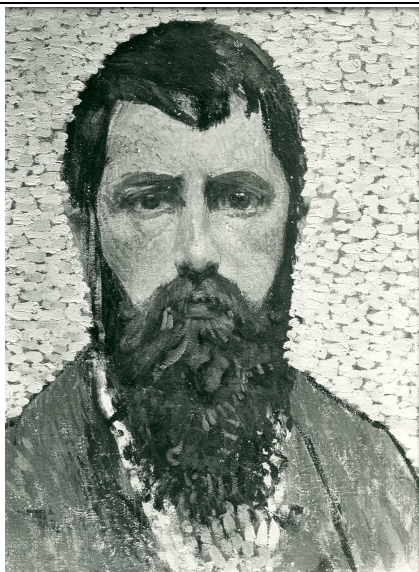
Kat. 1896.01



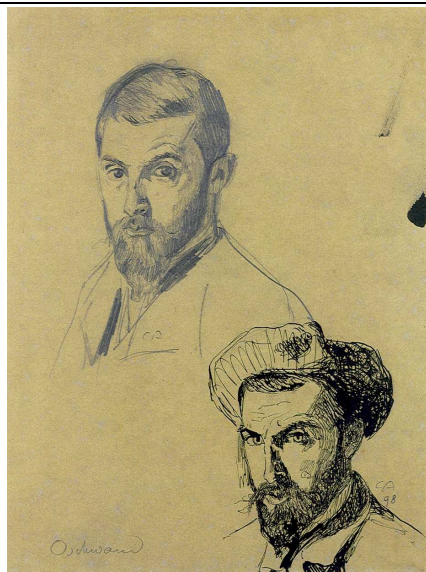
Kat. 1896.02



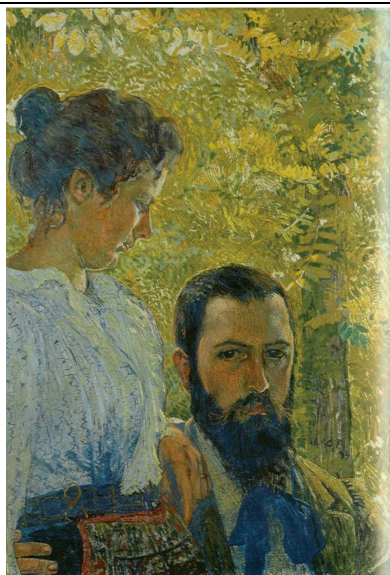
Kat. 1896.03



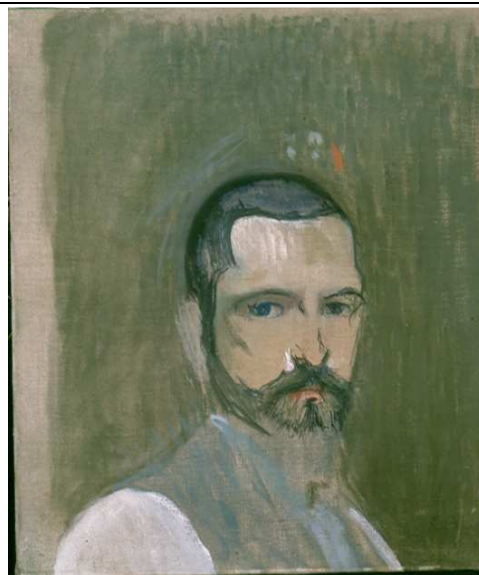
Kat. 1897.01



Kat. 1898.01



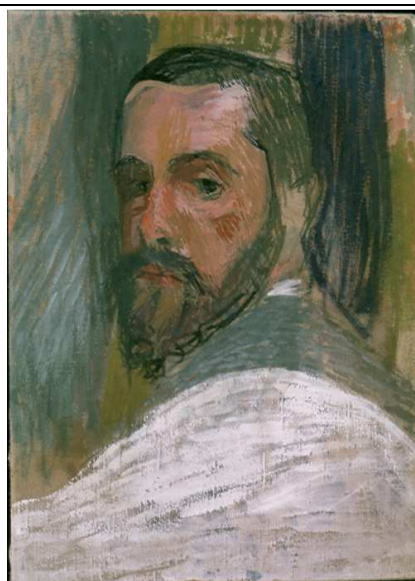
Kat. 1899.01



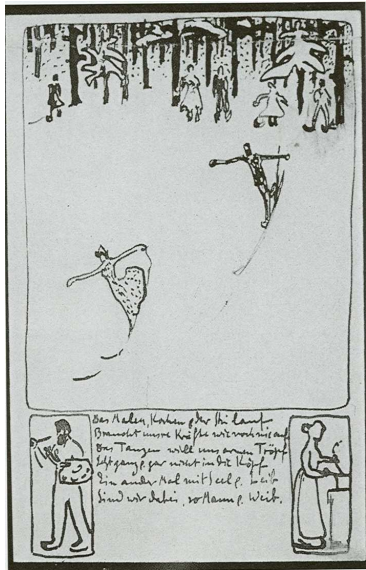
Kat. 1900.01



Kat. 1900.02



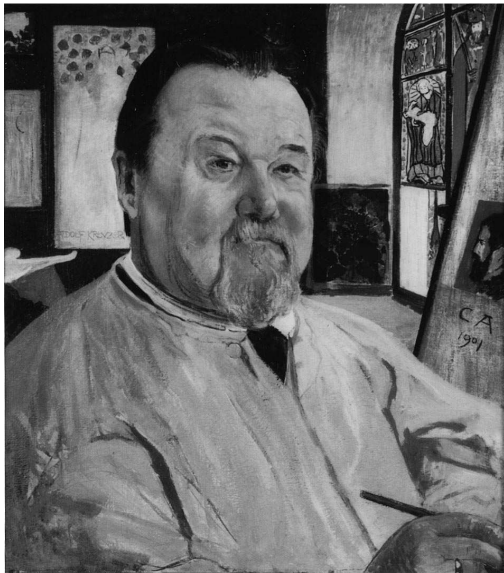
Kat. 1900.03



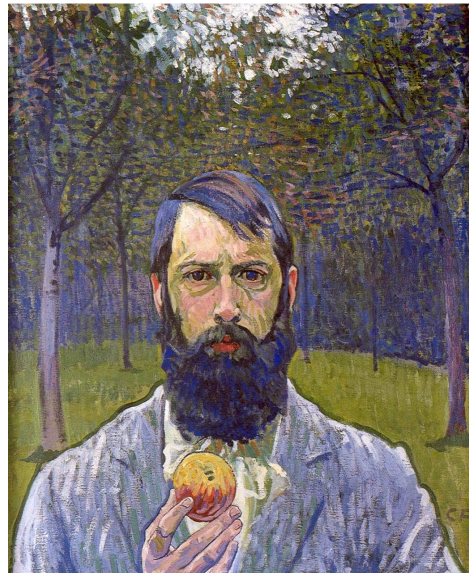
Kat. 1900.04



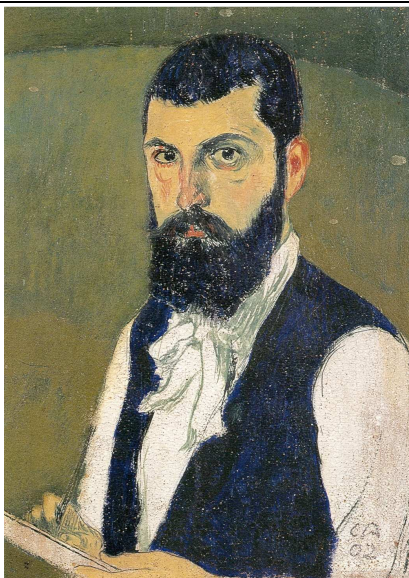
Kat. 1900.05



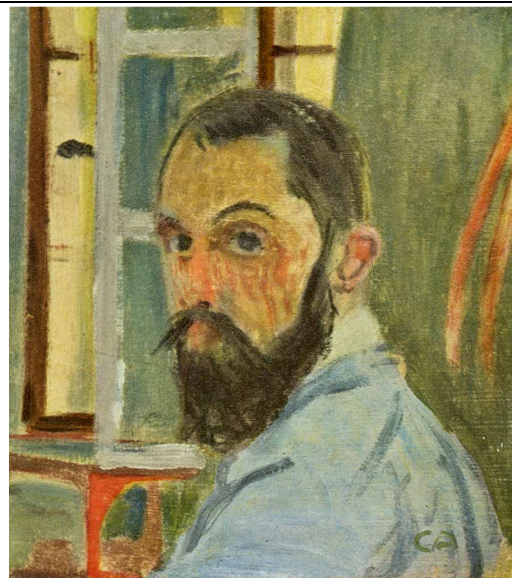
Kat. 1901.01



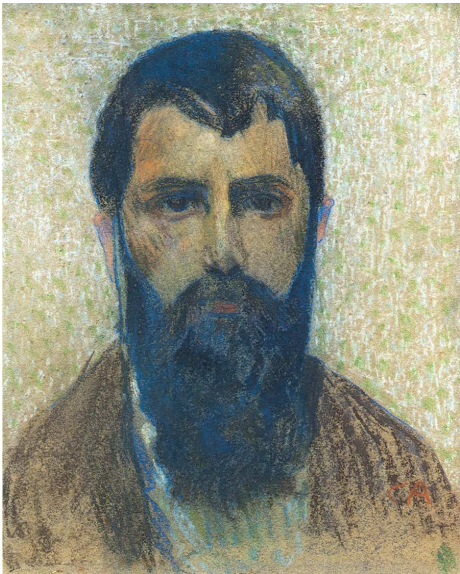
Kat. 1902.01



Kat. 1902.02



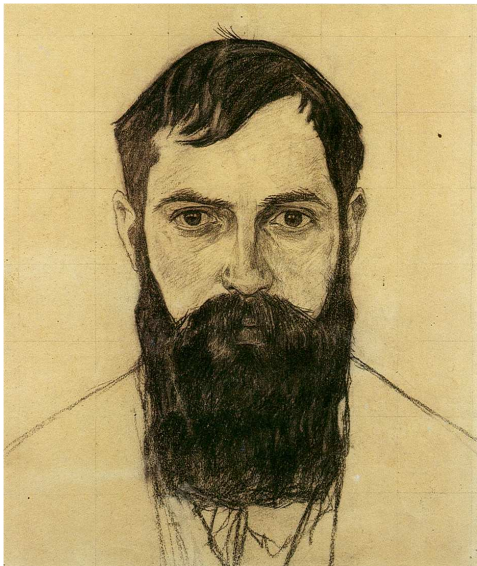
Kat. 1902.03



Kat. 1902.04



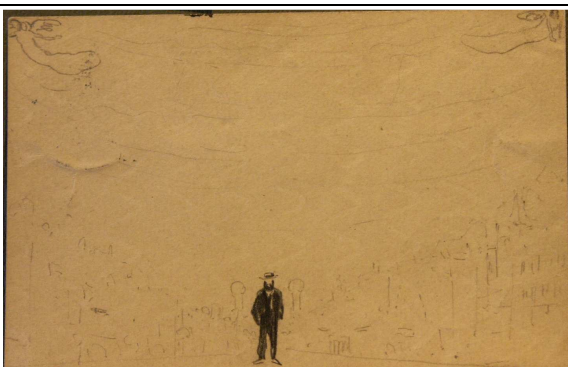
Kat. 1902.05



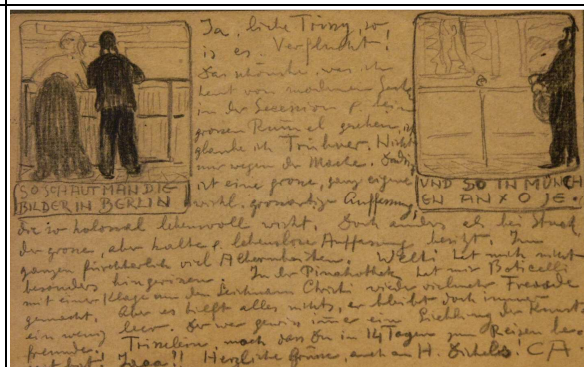
Kat. 1902.06



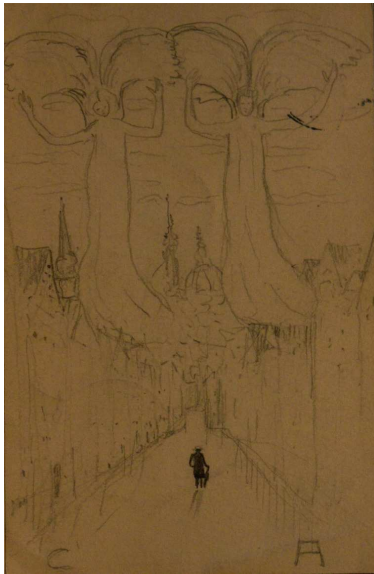
Kat. 1902.07



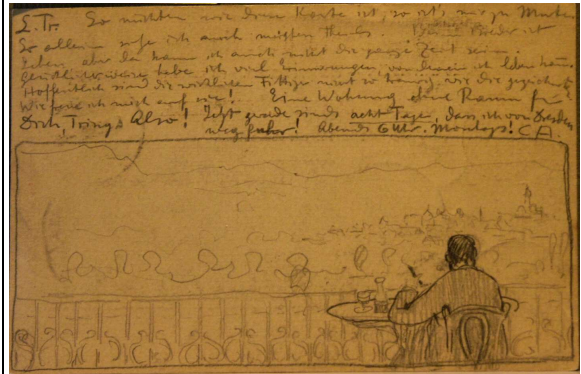
Kat. 1902.08



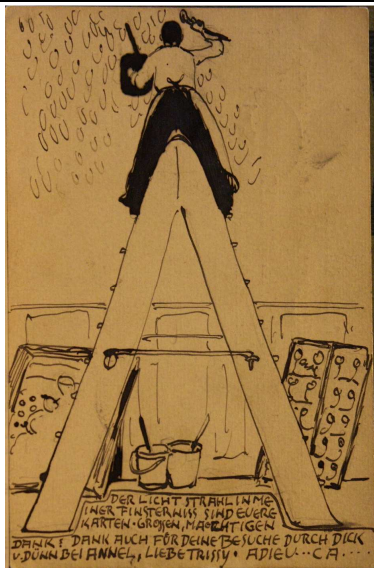
Kat. 1902.09



Kat. 1902.10



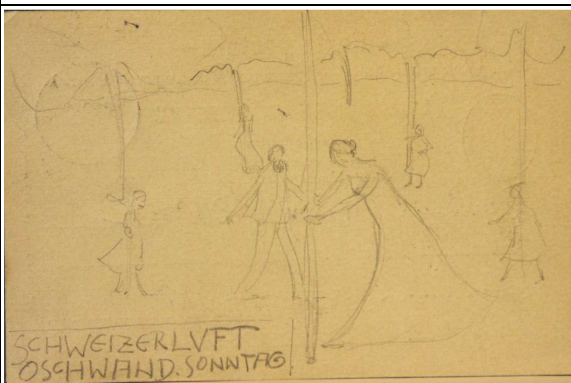
Kat. 1902.11



Kat. 1902.12



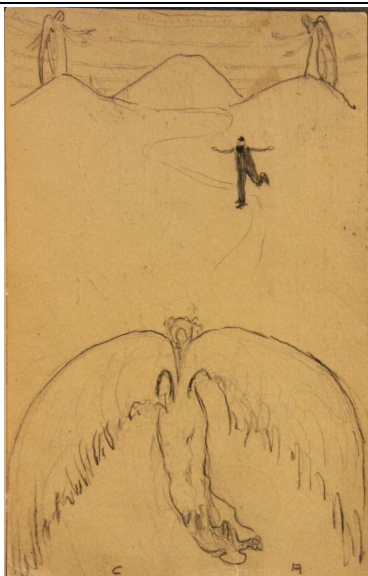
Kat. 1902.13



Kat. 1902.14



Kat. 1902.15



Kat. 1902.16



Kat. 1902.17



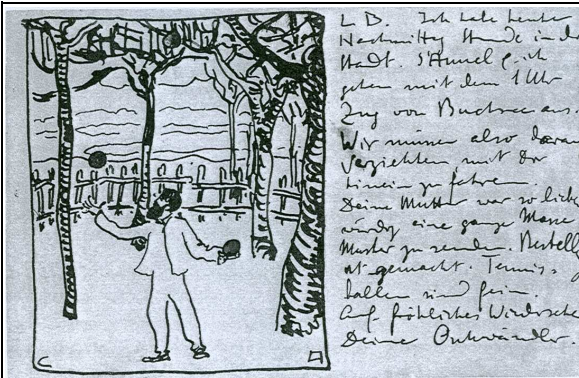
Kat. 1902.18



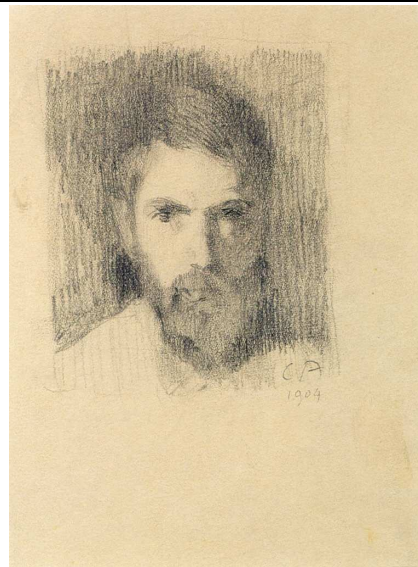
Kat. 1903.01 rechter Flügel



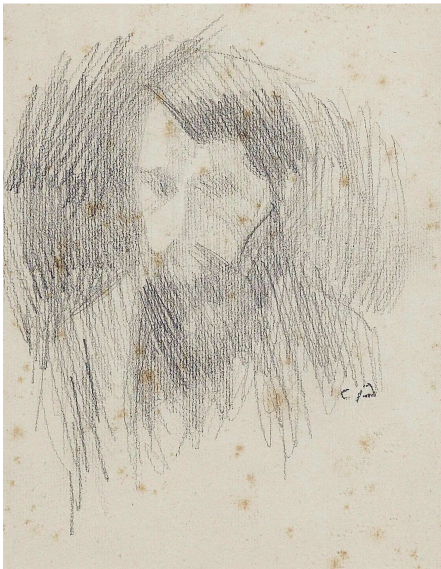
Kat. 1903.01 linker Flügel



Kat. 1903.02



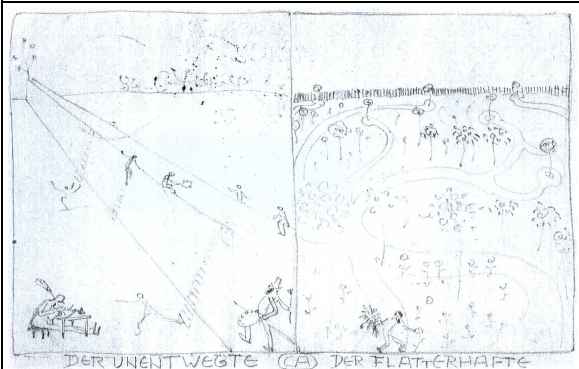
Kat. 1904.01



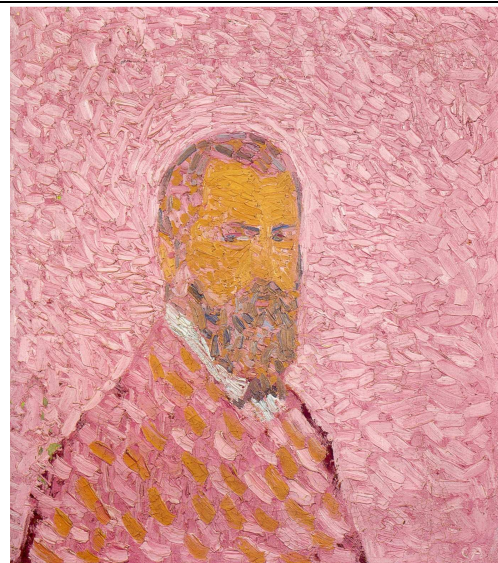
Kat. 1904.02



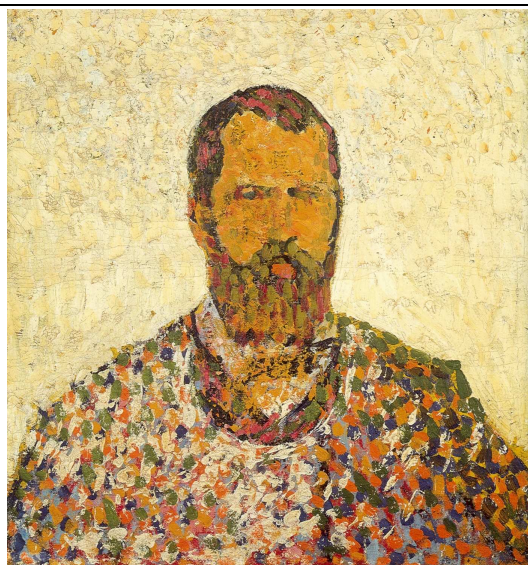
Kat. 1904.03



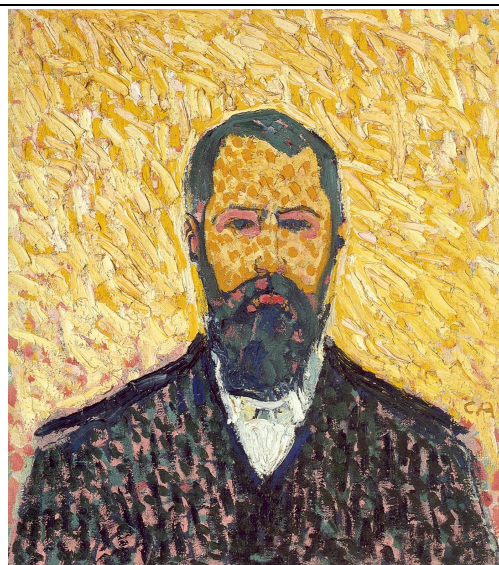
Kat. 1904.04



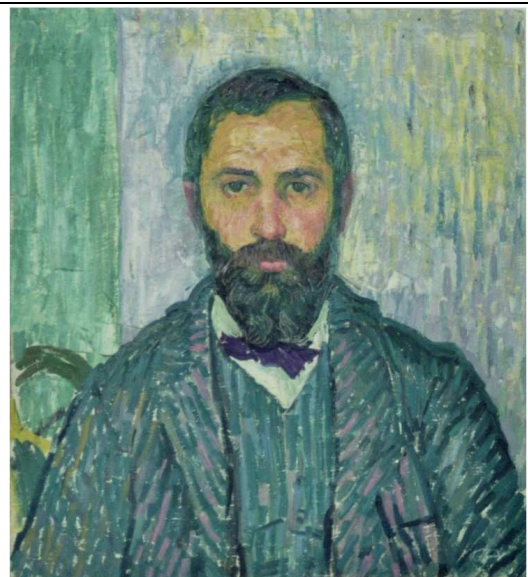
Kat. 1907.01



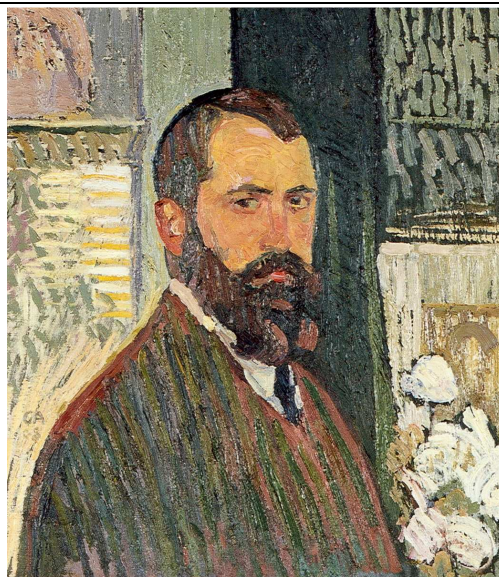
Kat. 1907.02



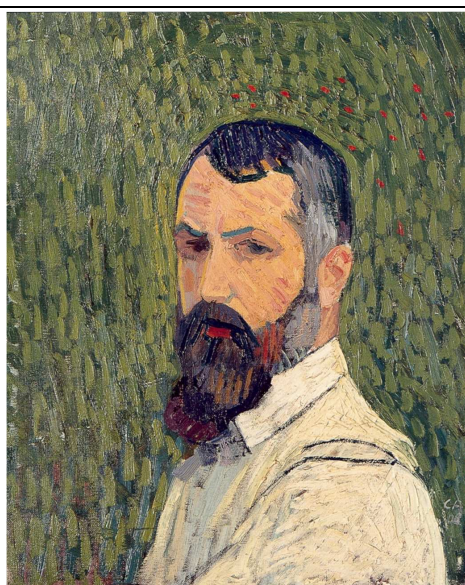
Kat. 1907.03



Kat. 1907.04



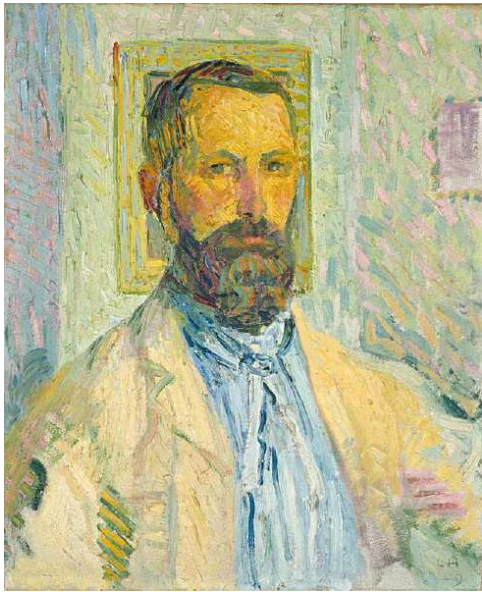
Kat. 1908.01



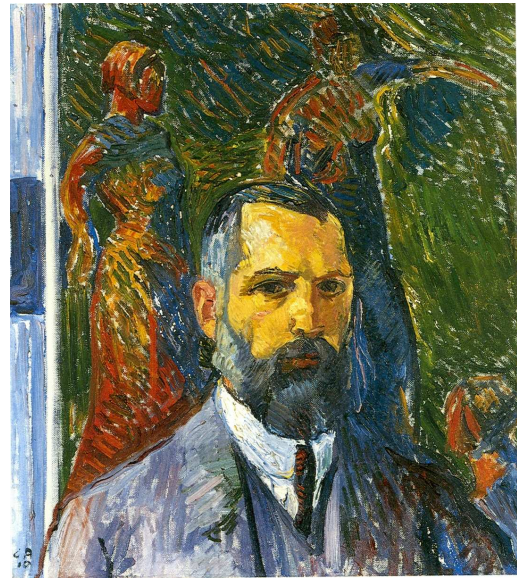
Kat. 1908.02



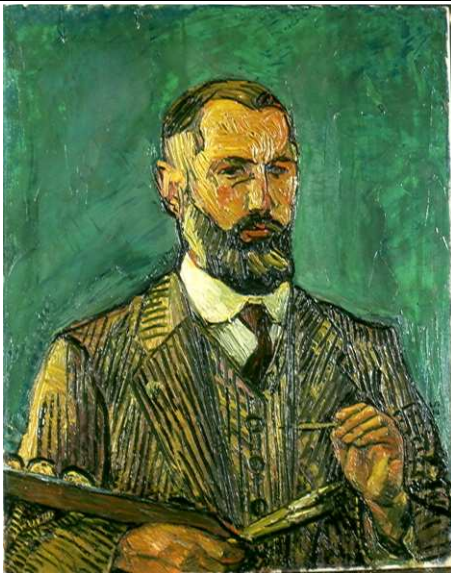
Kat. 1909.01



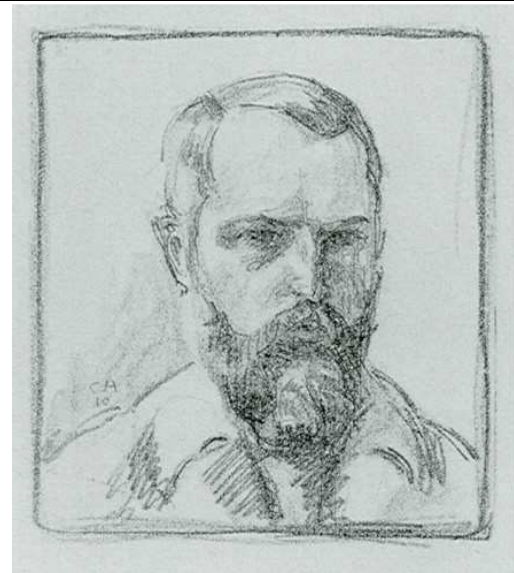
Kat. 1909.02



Kat. 1910.01



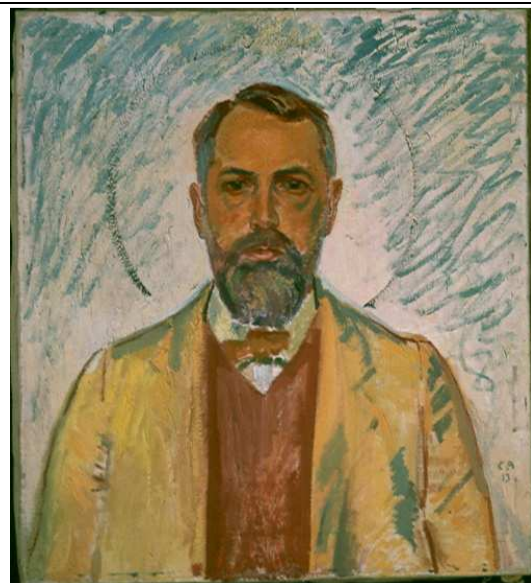
Kat. 1910.02



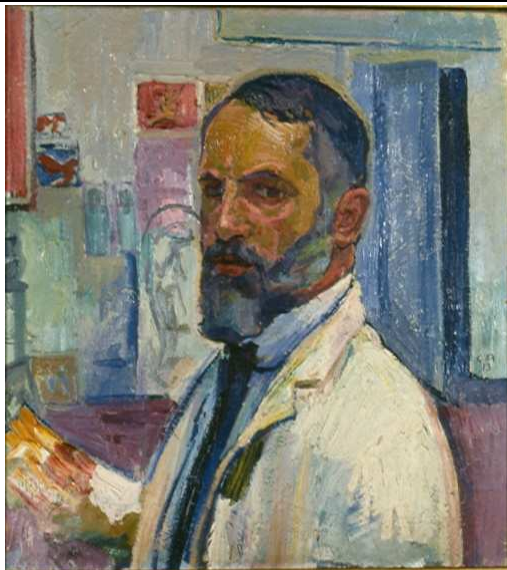
Kat. 1910.03



Kat. 1910.04



Kat. 1913.01



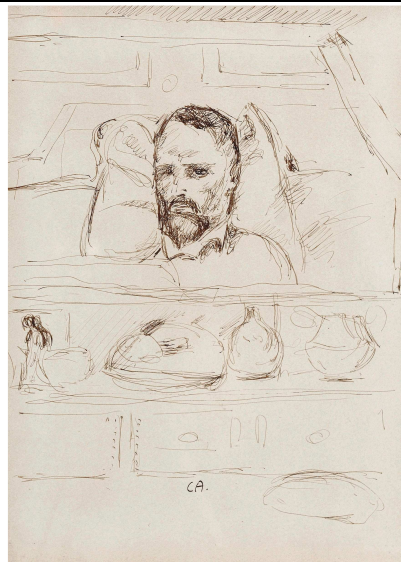
Kat. 1913.02



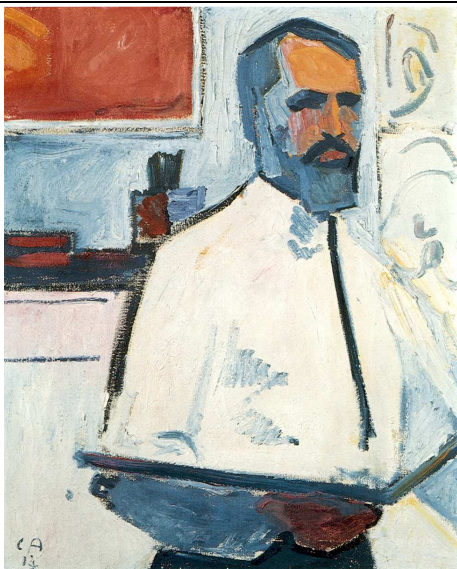
Kat. 1913.03



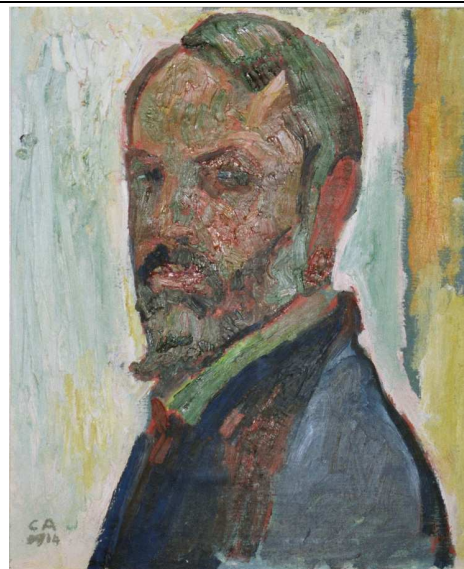
Kat. 1913.04



Kat. 1913.05



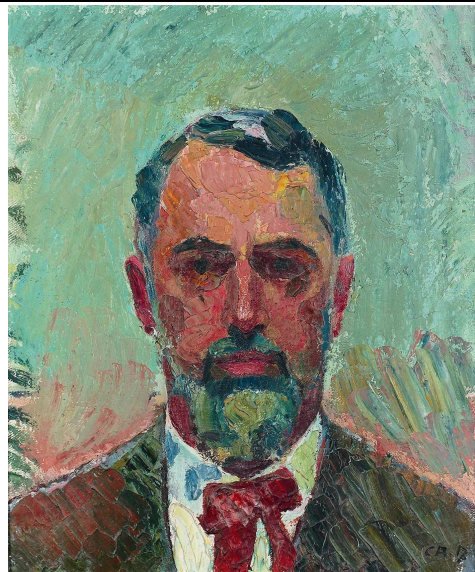
Kat. 1914.01



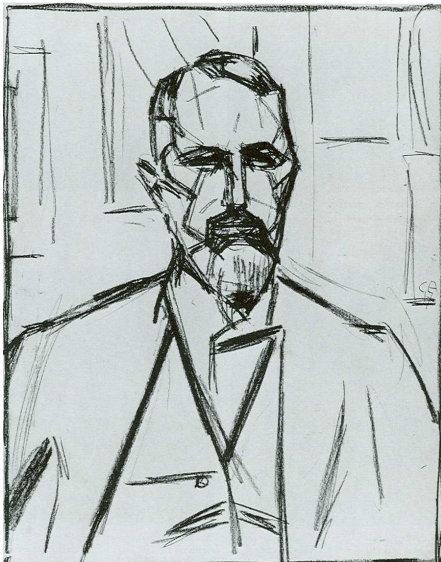
Kat. 1914.02



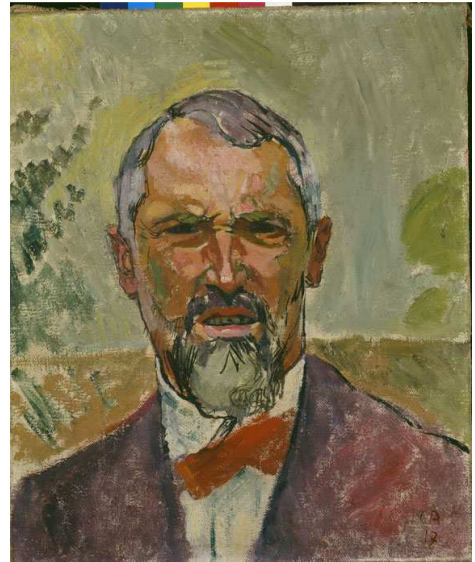
Kat. 1917.01



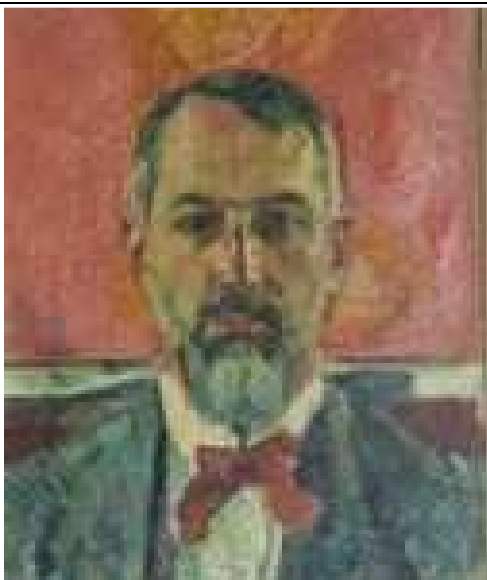
Kat. 1917.02



Kat. 1917.03



Kat. 1917.04



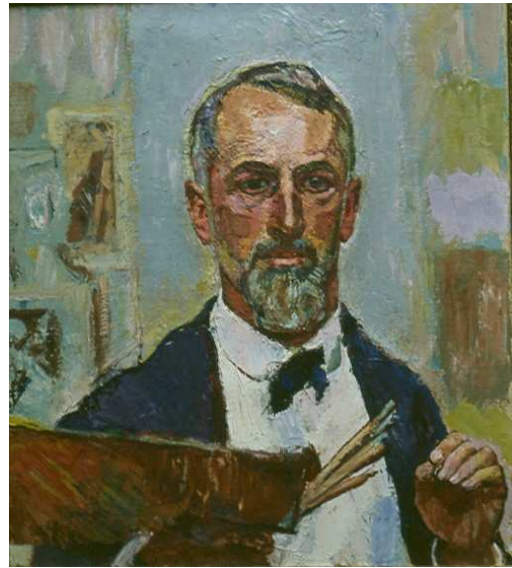
Kat. 1917.05



Kat. 1918.01



Kat. 1918.02



Kat. 1918.03



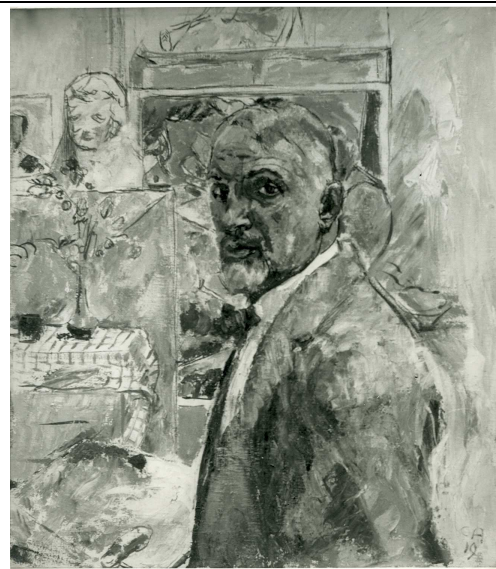
Kat. 1918.04



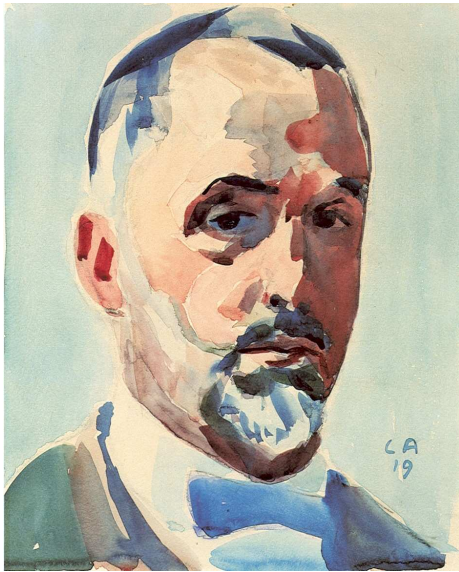
Kat. 1919.01



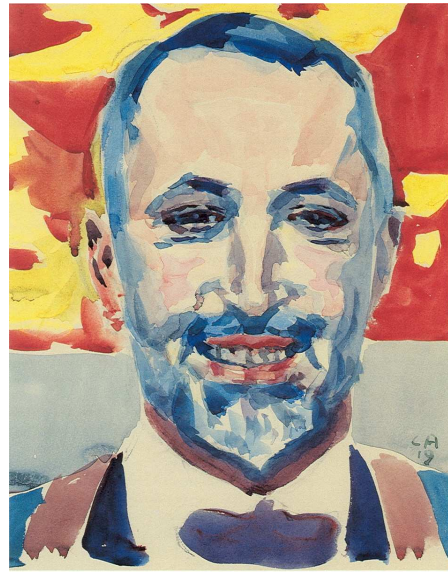
Kat. 1919.02



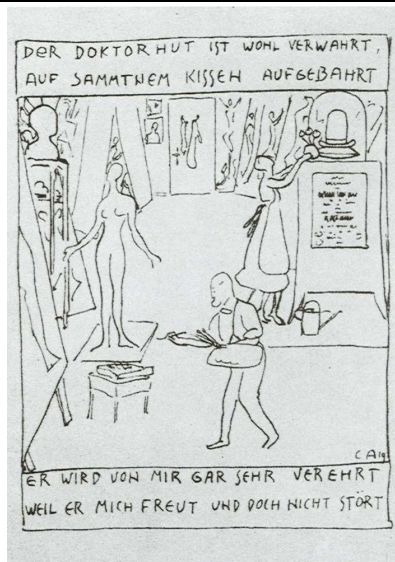
Kat. 1919.03



Kat. 1919.04



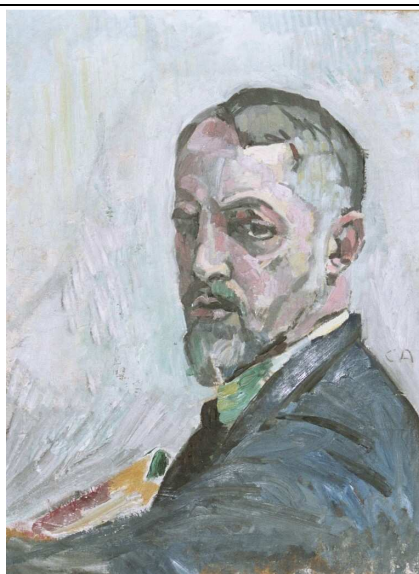
Kat. 1919.05



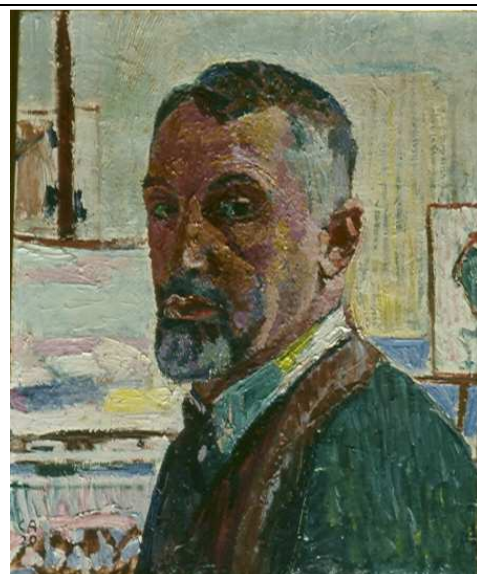
Kat. 1919.06



Kat. 1920.01



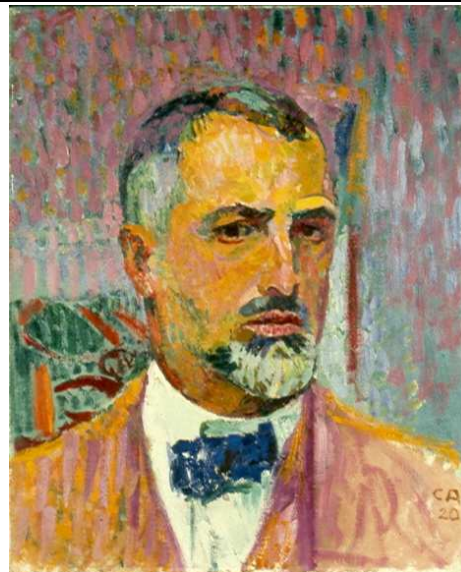
Kat. 1920.02



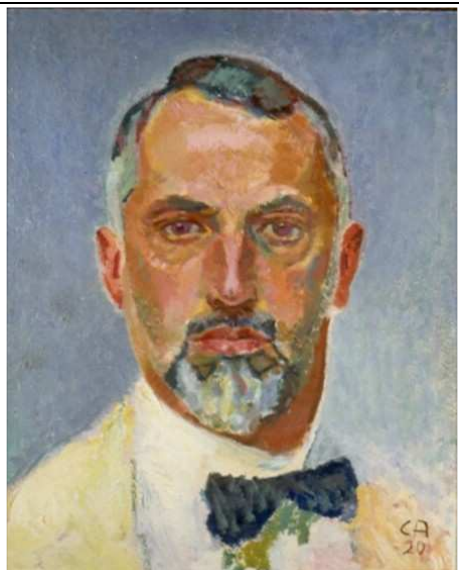
Kat. 1920.03



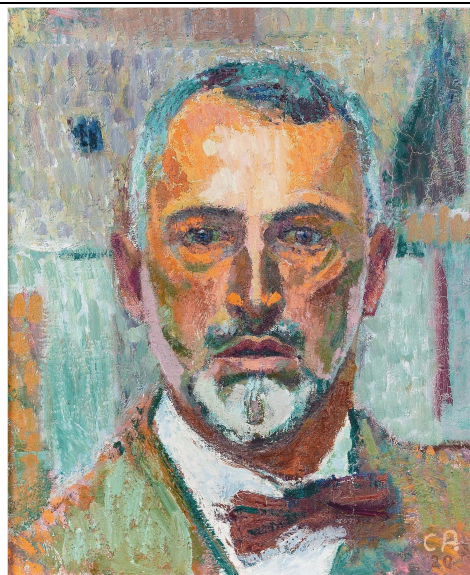
Kat. 1920.04



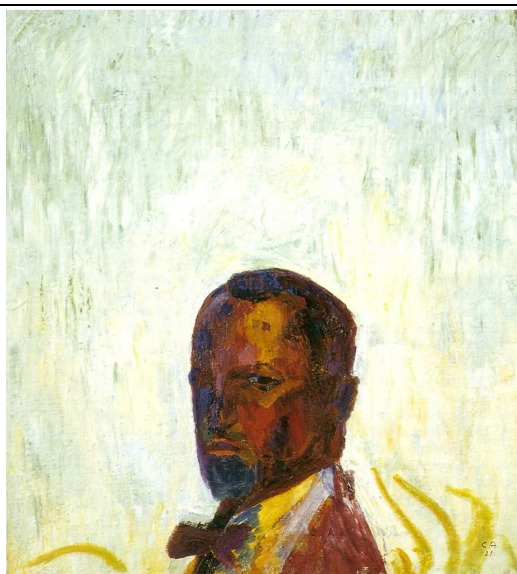
Kat. 1920.05



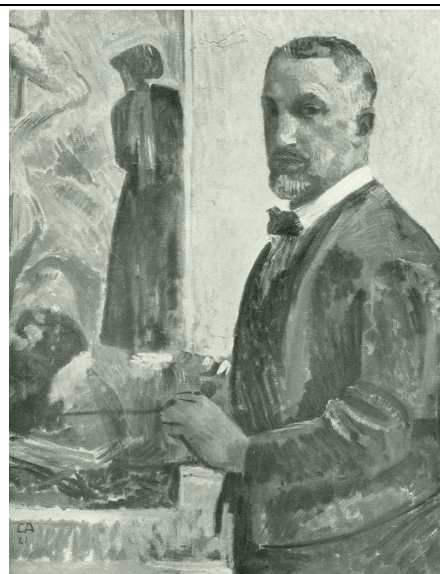
Kat. 1920.06



Kat. 1920.07



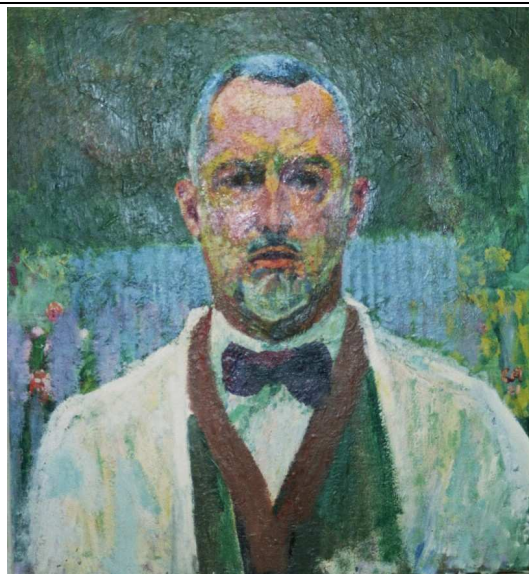
Kat. 1921.01



Kat. 1921.02



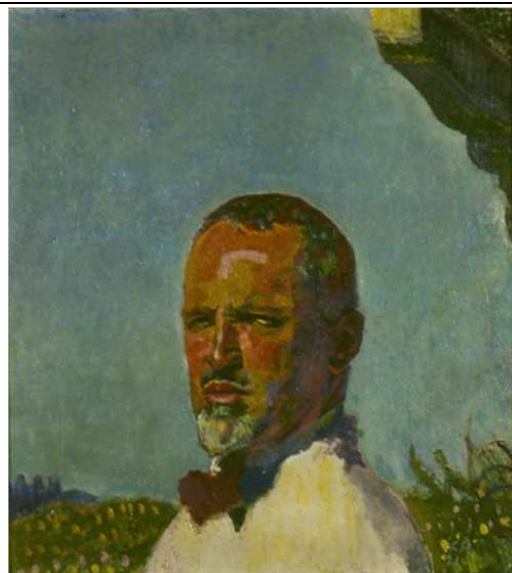
Kat. 1921.03



Kat. 1921.04



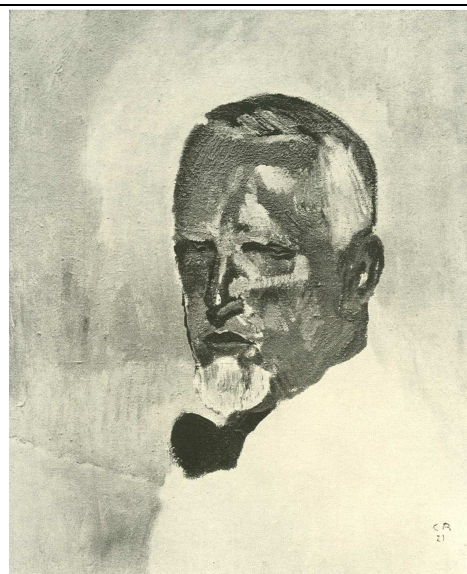
Kat. 1921.05



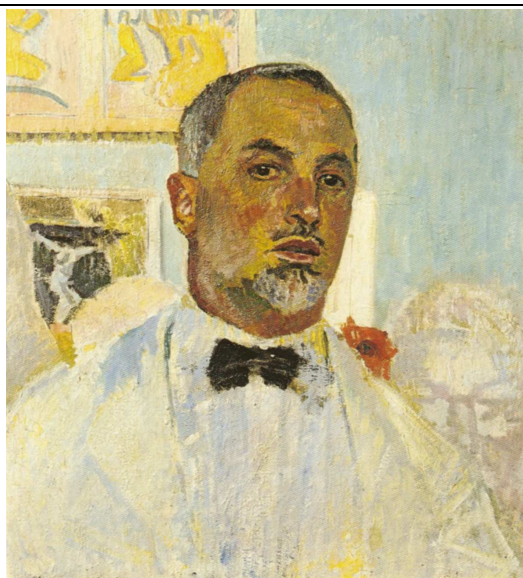
Kat. 1921.06



Kat. 1921.07



Kat. 1921.08



Kat. 1922.01



Kat. 1922.02



Kat. 1922.03



Kat. 1922.04



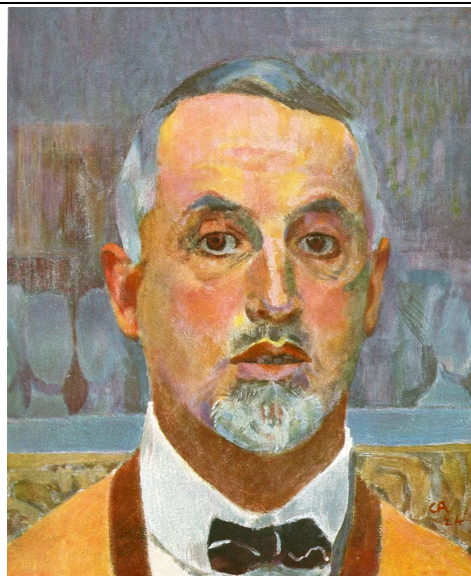
Kat. 1923.01



Kat. 1923.02



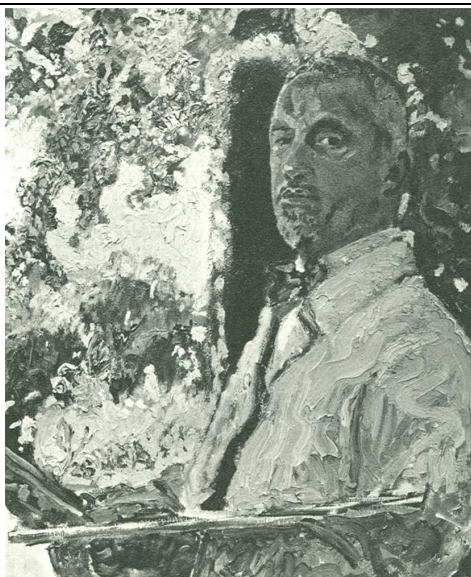
1923.03



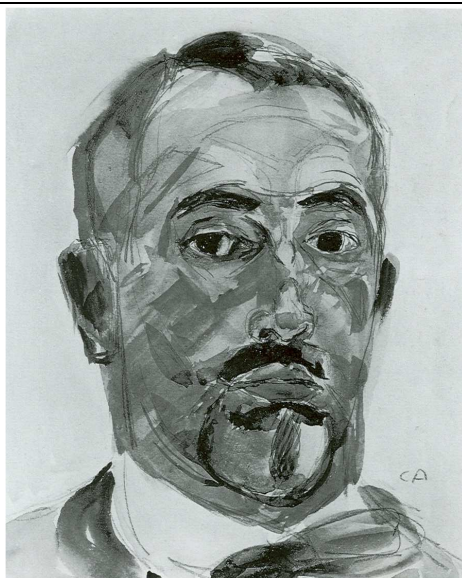
Kat. 1924.01



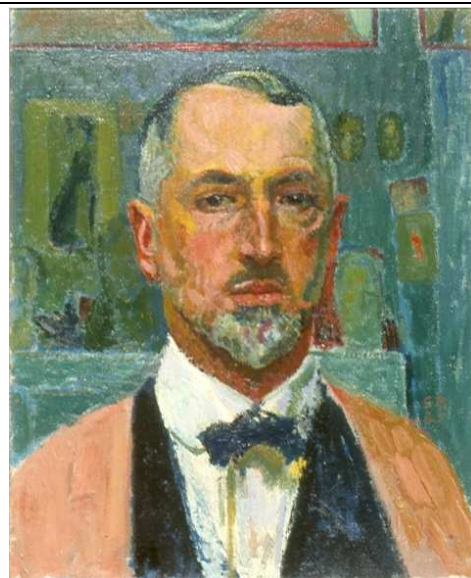
Kat. 1924.02



Kat. 1925.01



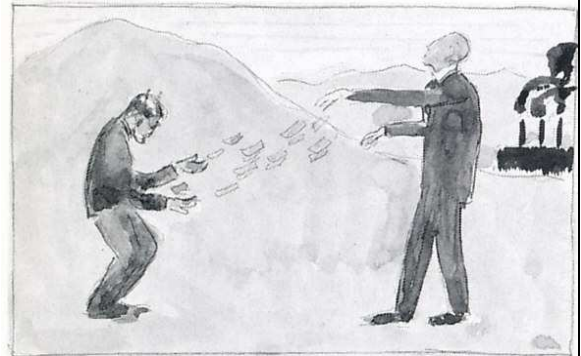
Kat. 1925.02



Kat. 1925.03



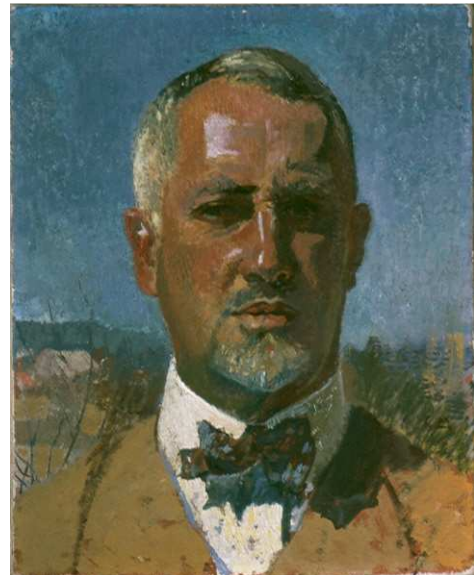
Kat. 1925.04



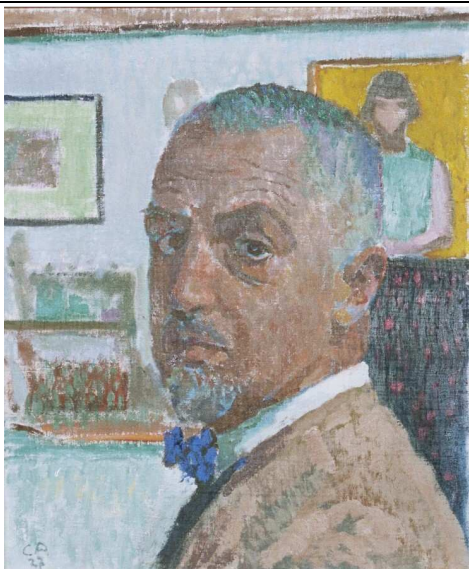
Kat. 1925.05



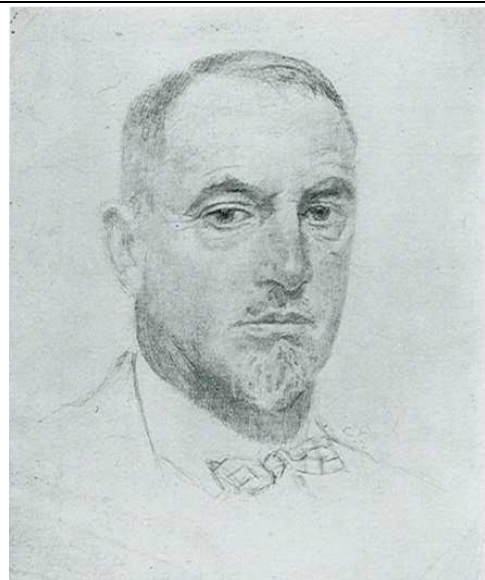
Kat. 1926.01



Kat. 1926.02



Kat. 1927.01

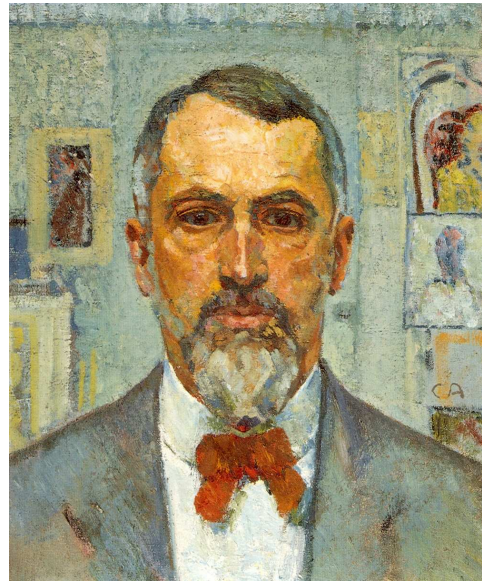


Kat. 1927.02



DIE JAHRE GEHEN UND DIE JAHRE KOMMEN
WAS NEU ERGLÜHT UND WAS VERGLOMMEN
NIMMT MAN ES RECHT IST ES GEWINN /
MAN LEGT ES ZU DEM ANDERN HIN /

Kat. 1927.03



Kat. 1928.01



NUN SIND DIE FESTE SCHON VERRAUSCHT
DAS GLAS MIT DEM PINSEL UMGETAUSCHT
ICH BIN WIEDER ICH « VOLL DANK » VOLL MUT
GLÜCKLICH IST NUR WER SEINE ARBEIT TUT

Kat. 1928.02



Kat. 1928.03



Kat. 1928.04



MUSEE DES BEAUX-ARTS
BERNE · CUNO AMIET
5 MAI - 15 JUILLET 1928 ET SES ELEVES

Kat. 1928.05



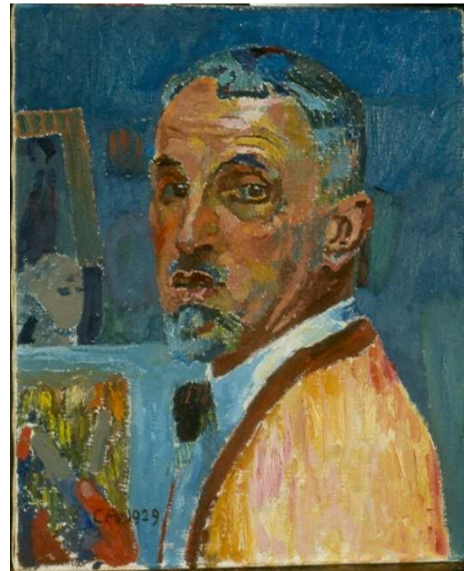
Kat. 1928.06



Kat. 1928.07



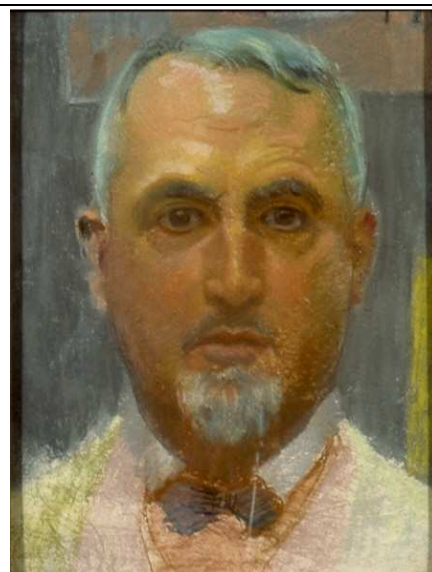
Kat. 1929.01



Kat. 1929.02



Kat. 1930.01



Kat. 1930.02



Kat. 1930.03



Kat. 1930.04



Kat. 1930.05



Kat. 1931.01



Kat. 1932.01



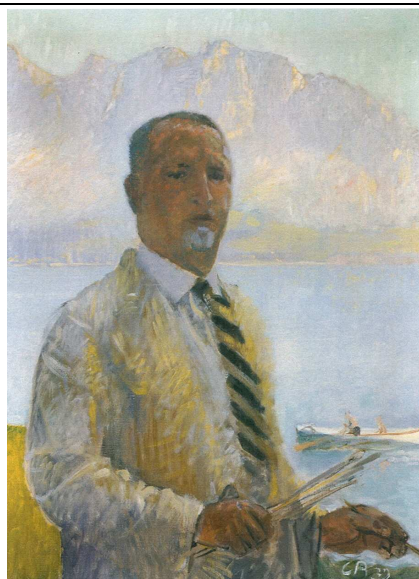
Kat. 1932.02



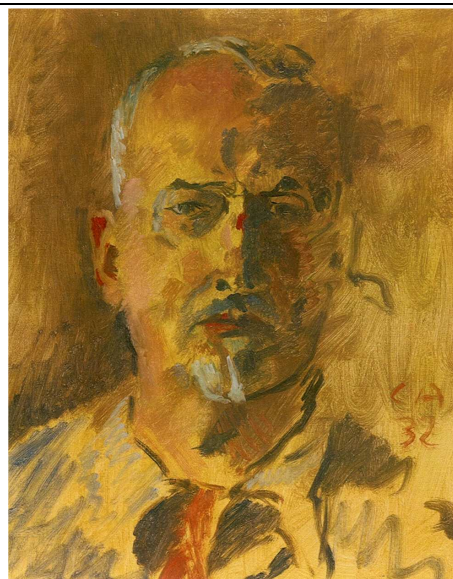
Kat. 1932.03



Kat. 1932.04



Kat. 1932.05



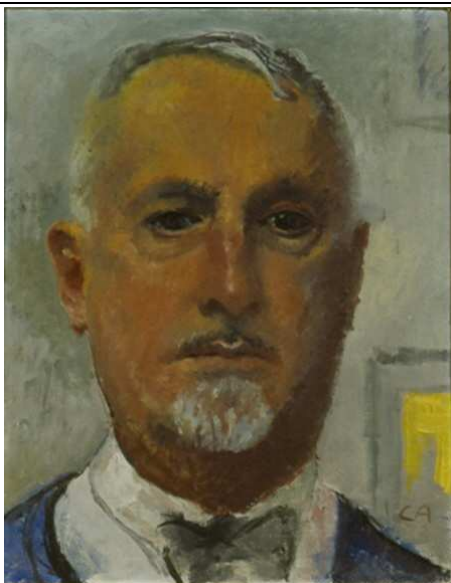
Kat. 1932.06



Kat. 1933.01



Kat. 1933.02



Kat. 1933.03



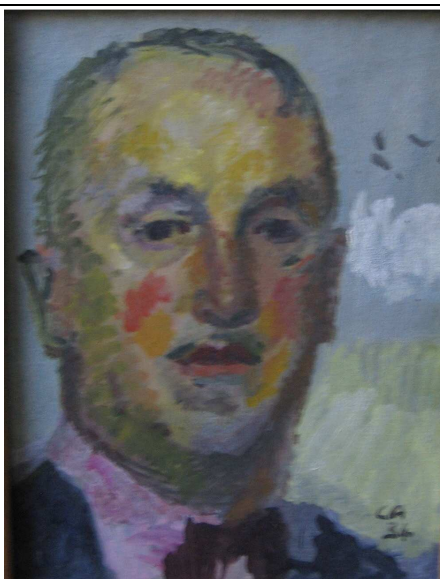
Kat. 1933.04



Kat. 1933.05



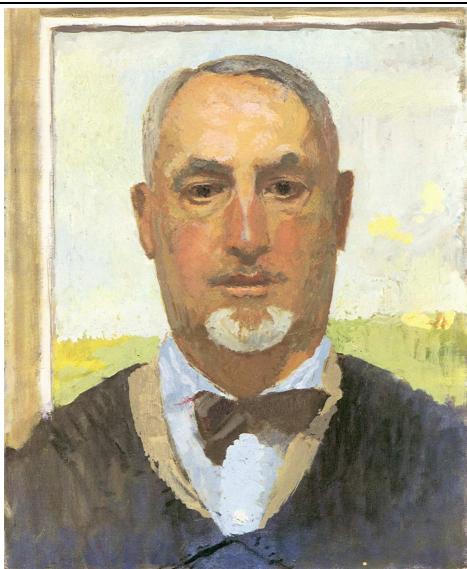
Kat. 1934.01



Kat. 1934.02



Kat. 1934.03



Kat. 1935.01



Kat. 1935.02



Kat. 1935.03



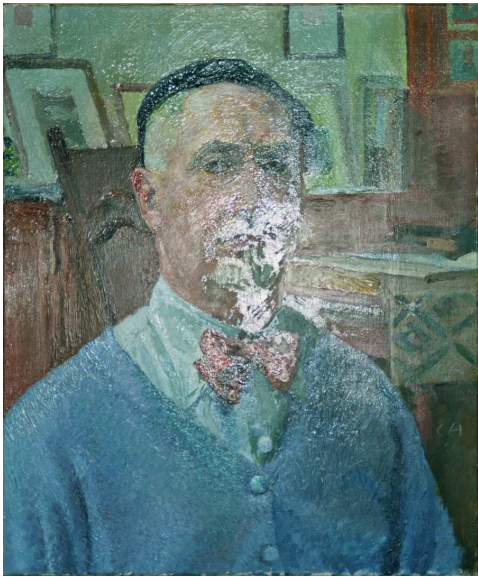
Kat. 1936.01



Kat. 1936.02



Kat. 1936.03



Kat. 1936.04



Kat. 1936.05



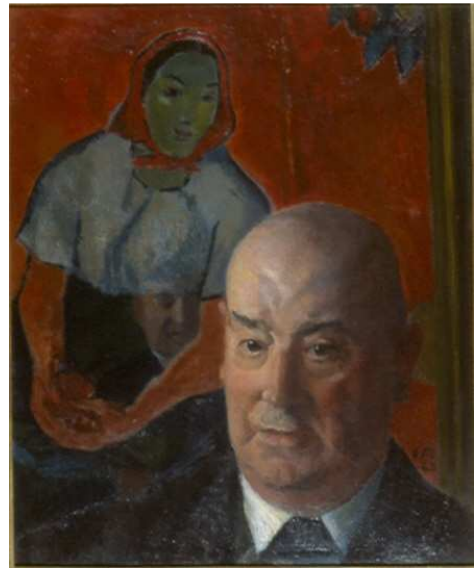
Kat. 1937.01



Kat. 1937.02



Kat. 1938.01



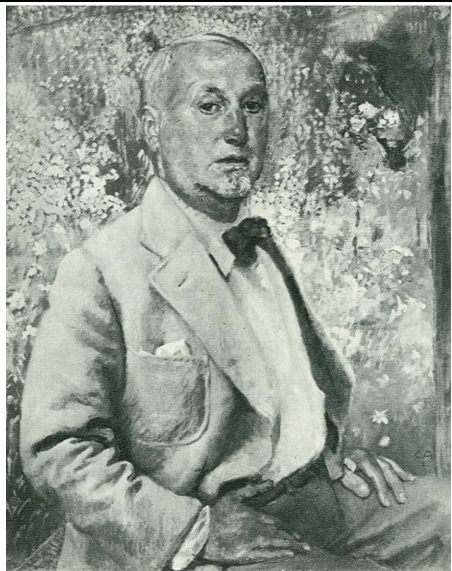
Kat. 1940.01



Kat. 1940.02



Kat. 1941.01



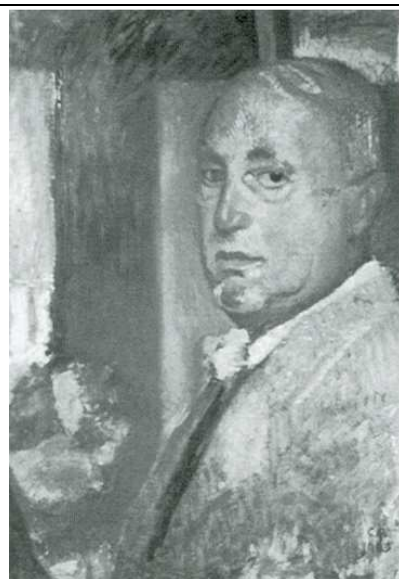
Kat. 1942.01



Kat. 1942.02



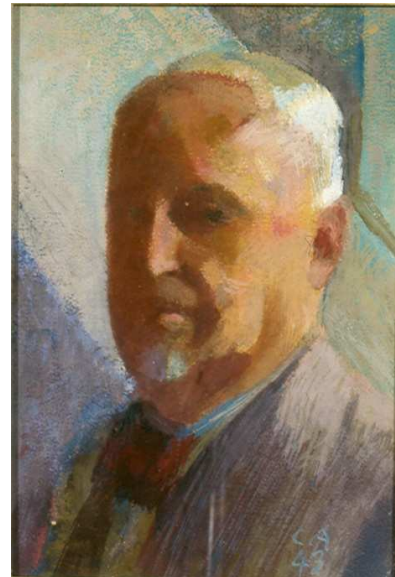
Kat. 1942.03



Kat. 1943.01



Kat. 1943.02



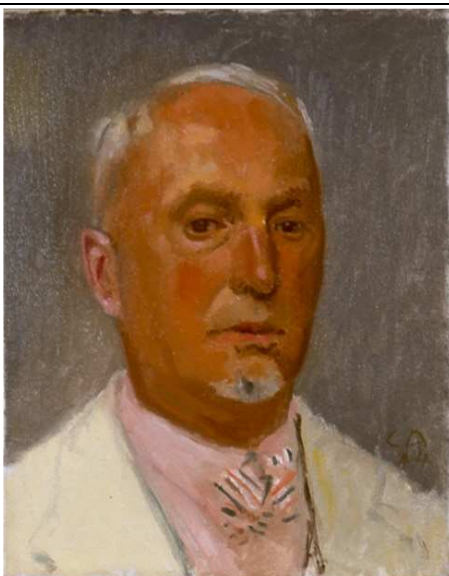
Kat. 1943.03



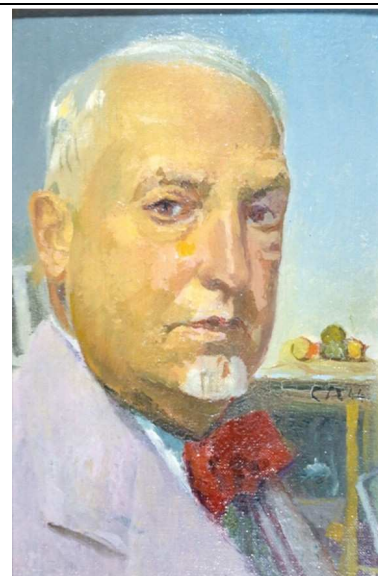
Kat. 1943.04



Kat. 1943.05



Kat. 1944.01



Kat. 1944.02



Kat. 1944.03



Kat. 1944.04



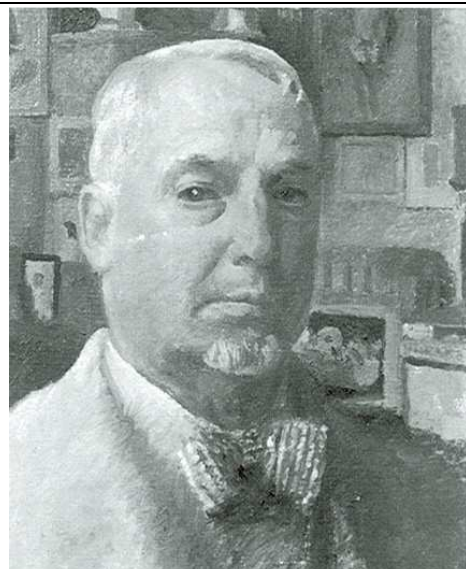
Kat. 1944.05



Kat. 1944.06



Kat. 1944.07



Kat. 1944.08



Kat. 1944.09



Kat. 1944.10



Kat. 1944.11



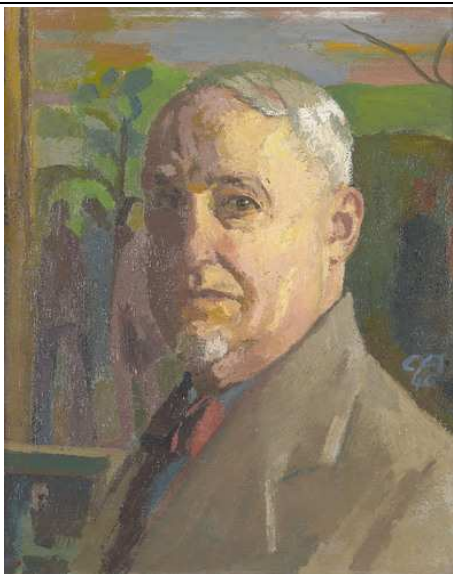
Kat. 1945.01



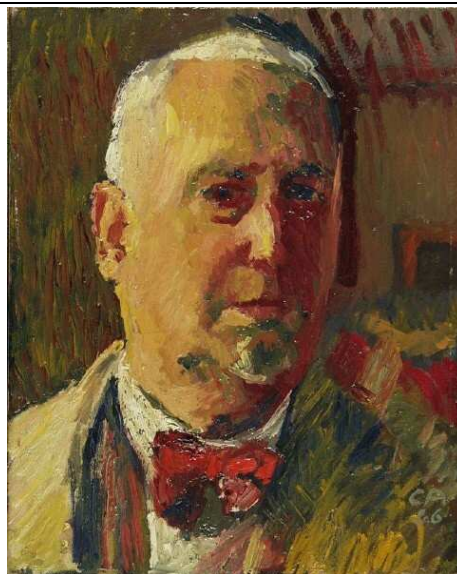
Kat. 1945.02



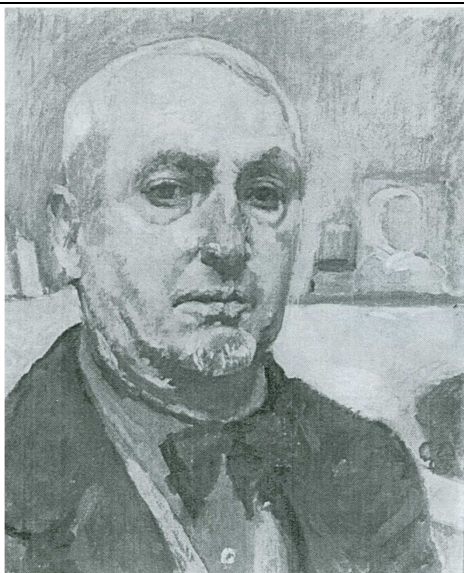
Kat. 1945.03



Kat. 1946.01



Kat. 1946.02



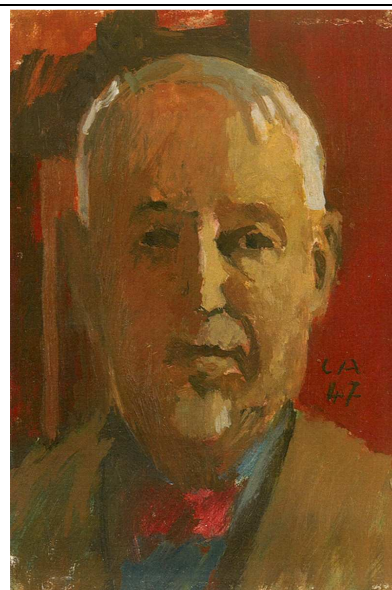
Kat. 1946.03



Kat. 1946.04



Kat. 1947.01



Kat. 1947.02



Kat. 1948.01



Kat. 1948.02



Kat. 1949.01



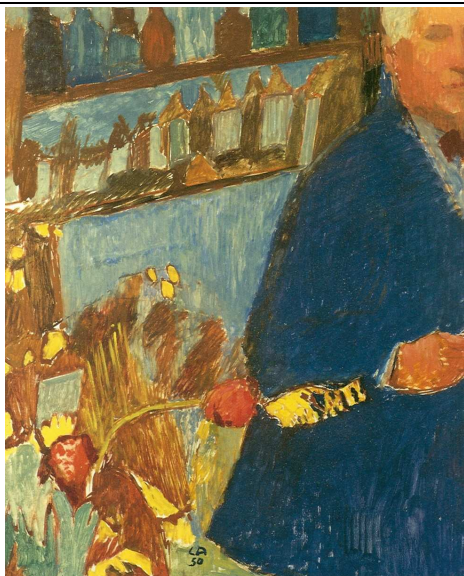
Kat. 1949.02



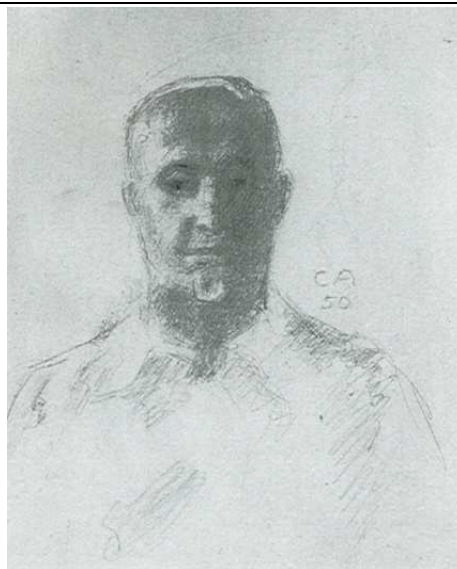
Kat. 1949.03



Kat. 1949.04



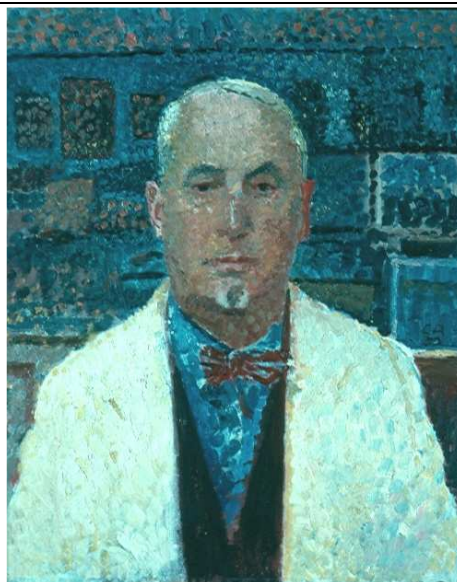
Kat. 1950.01



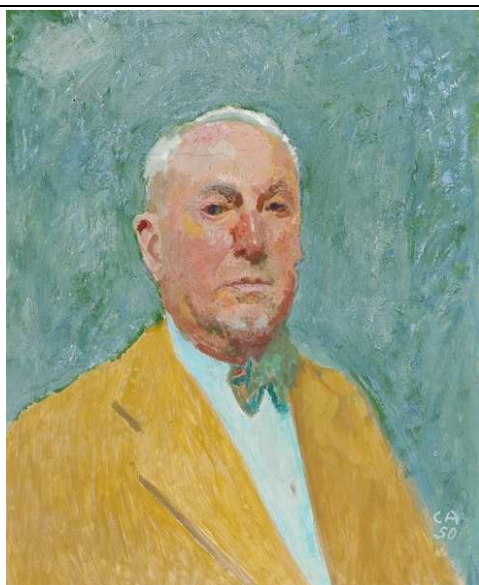
Kat. 1950.02



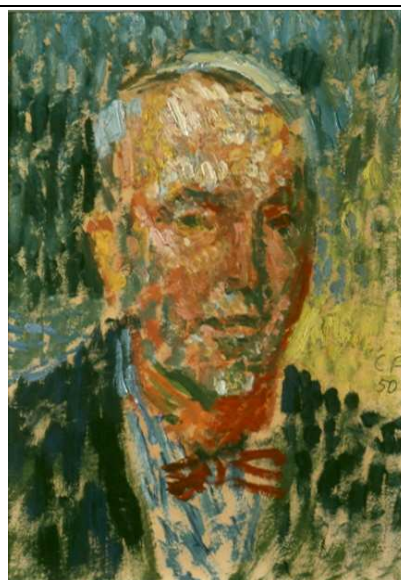
Kat. 1950.03



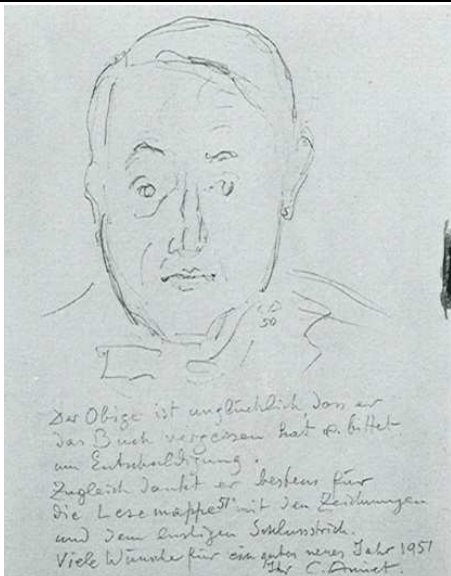
Kat. 1950.04



Kat. 1950.05



Kat. 1950.06



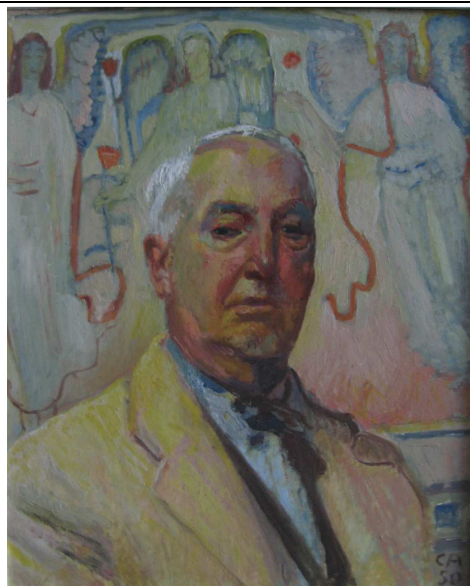
Kat. 1950.07



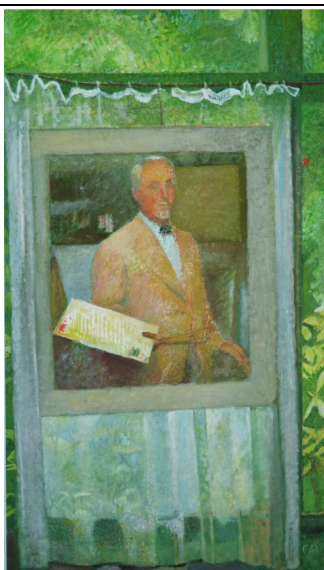
Kat. 1950.08



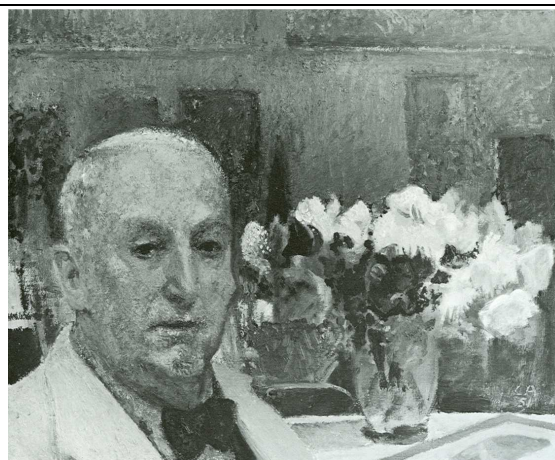
Kat. 1950.09



Kat. 1950.10



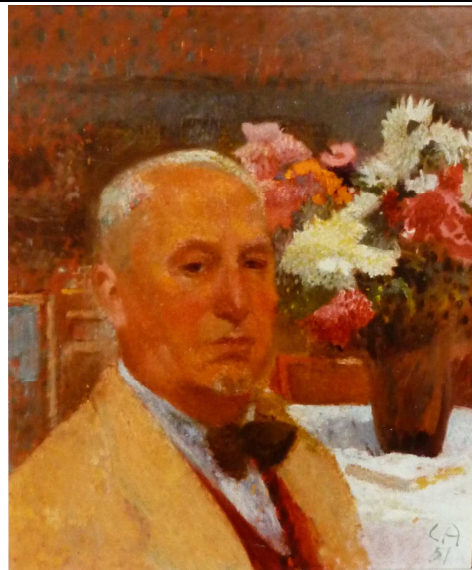
Kat. 1951.01



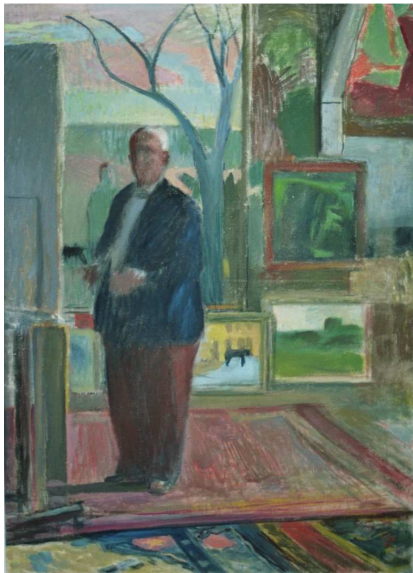
Kat. 1951.02



Kat. 1951.03



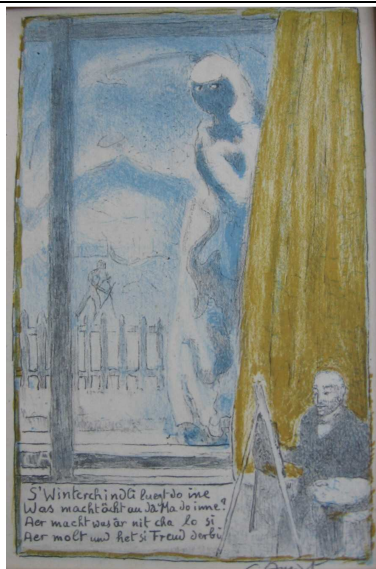
Kat. 1951.04



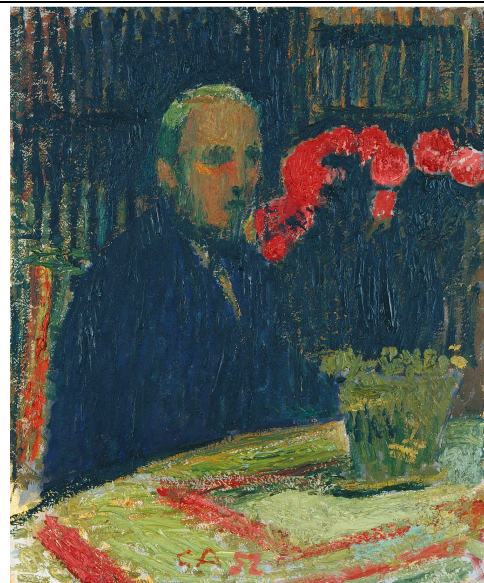
Kat. 1952.01



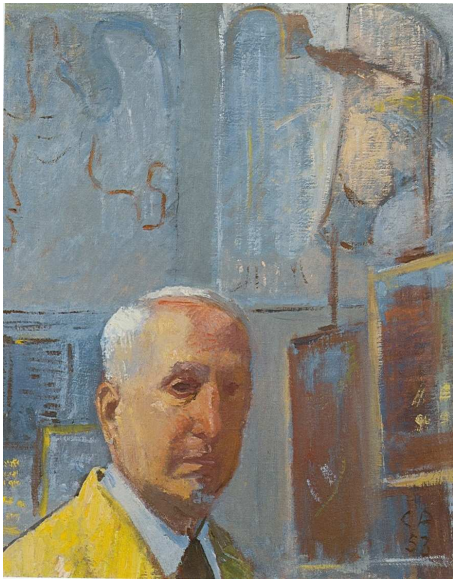
Kat. 1952.02



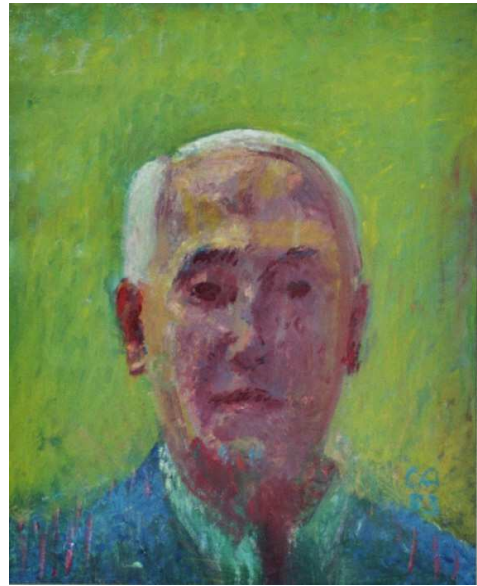
Kat. 1952.03



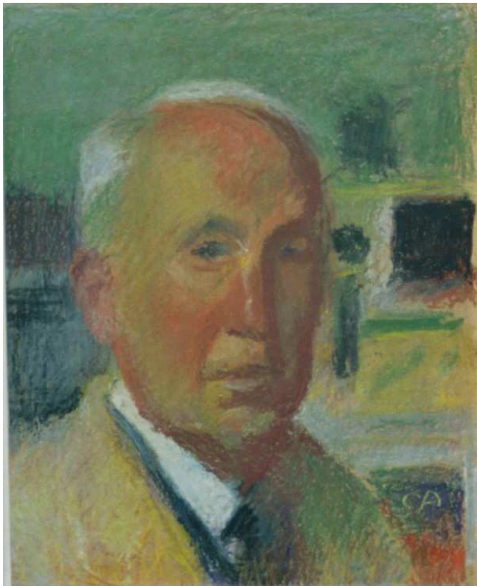
Kat. 1952.04



Kat. 1953.01



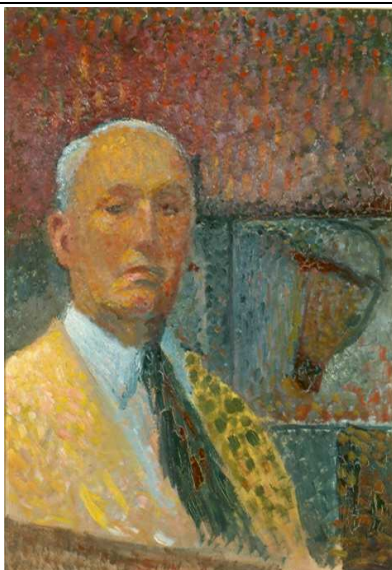
Kat. 1953.02



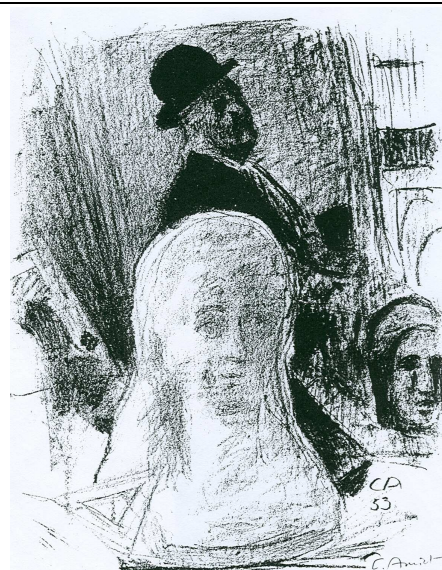
Kat. 1953.03



Kat. 1953.04



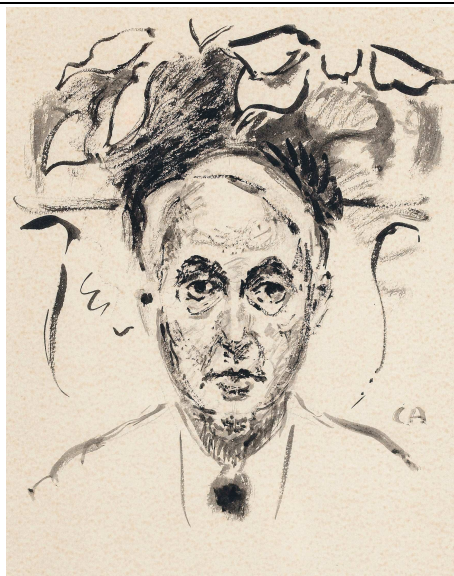
Kat. 1953.05



Kat. 1953.06



Kat. 1953.07



Kat. 1953.08



Kat. 1954.01



Kat. 1954.02



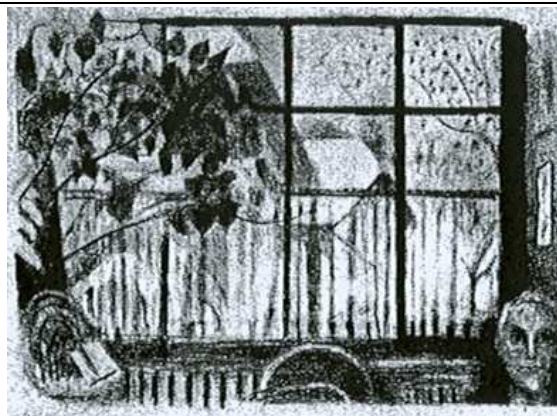
Kat. 1954.03



Kat. 1954.04



Kat. 1954.05



Kat. 1954.06



Kat. 1955.01



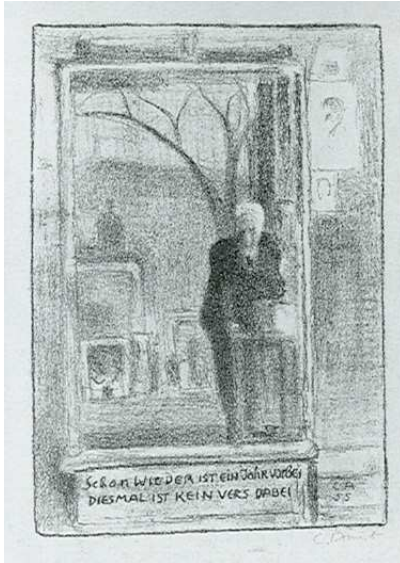
Kat. 1955.02



Kat. 1955.03



Kat. 1955.04



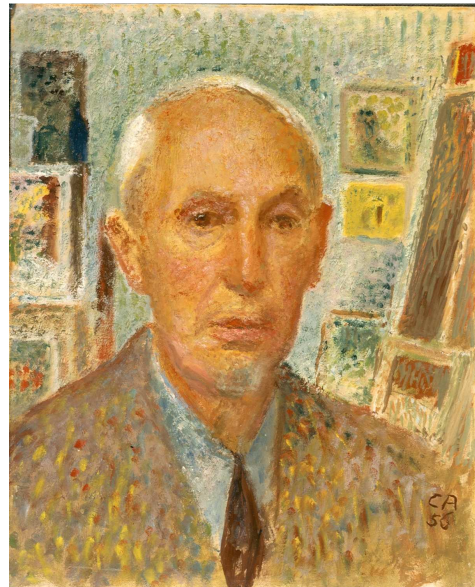
Kat. 1955.05



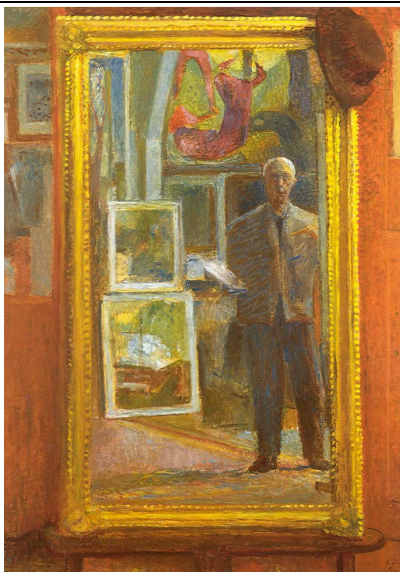
Kat. 1955.06



Kat. 1955.07



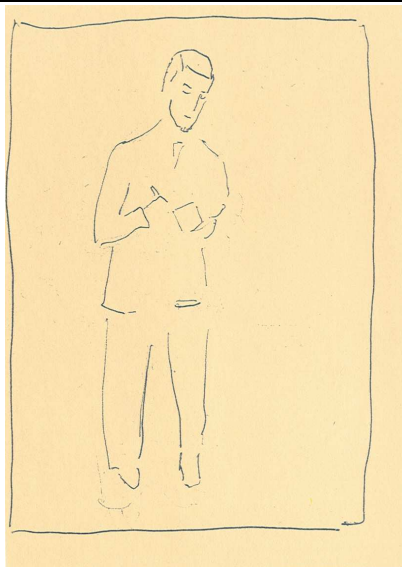
Kat. 1956.01



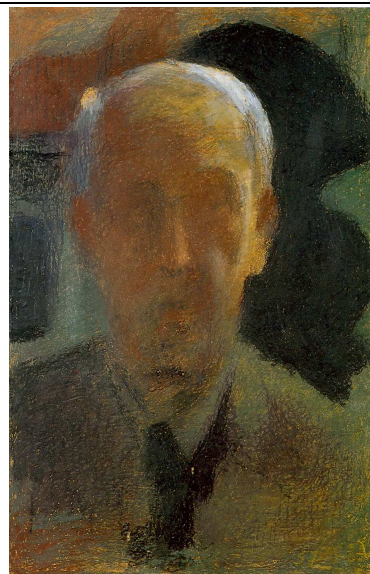
Kat. 1956.02



Kat. 1956.03



Kat. 1956.04



Kat. 1957.01



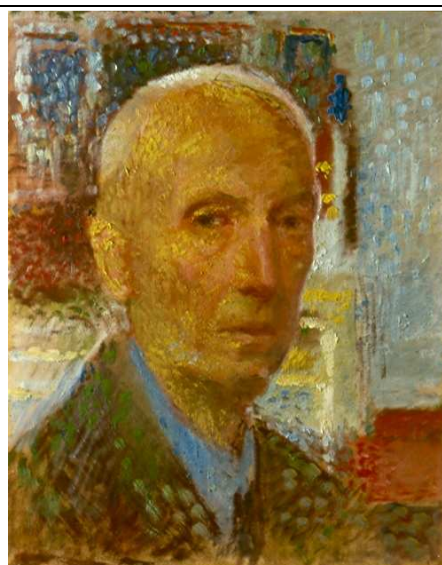
Kat. 1957.02



Kat. 1957.03



Kat. 1957.04



Kat. 1957.05



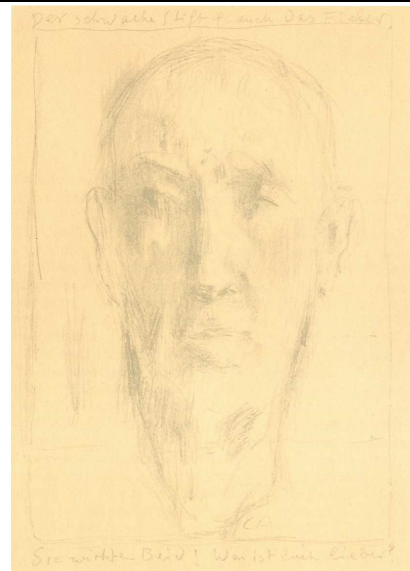
Kat. 1957.06



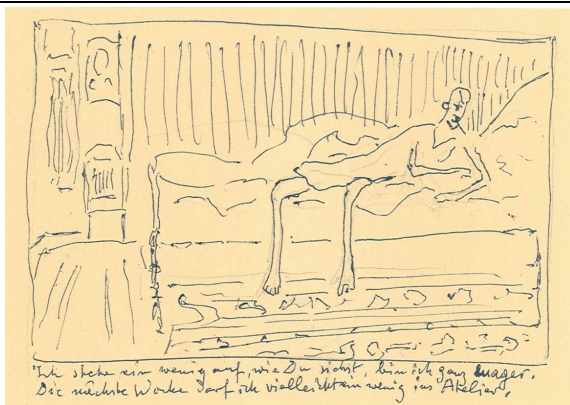
Kat. 1957.07



Kat. 1958.01



Kat. 1958.02



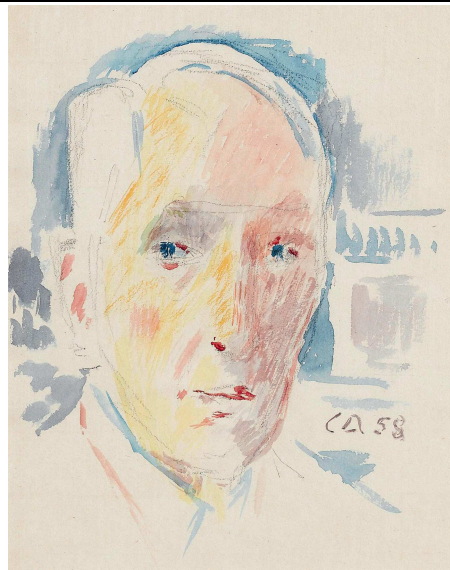
Kat. 1958.03



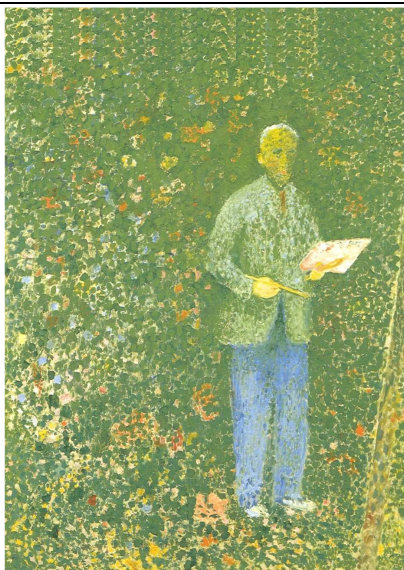
Kat. 1958.04



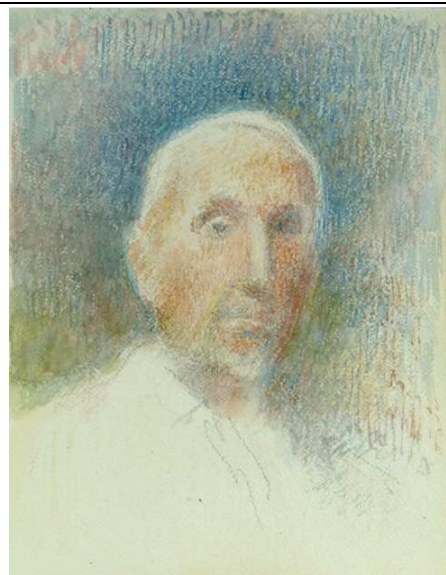
Kat. 1958.05



Kat. 1958.06



Kat. 1959.01



Kat. 1959.02



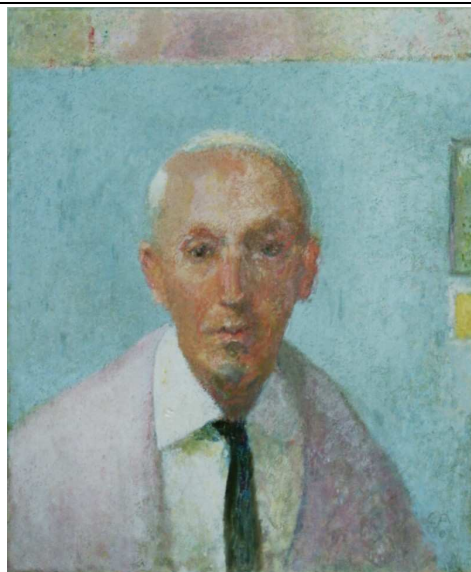
Kat. 1959.03



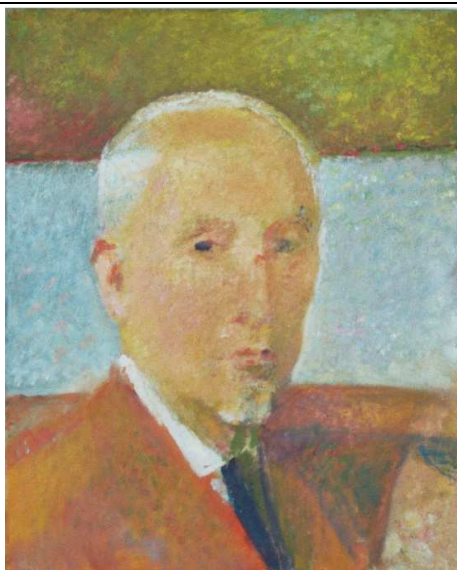
Kat. 1959.04



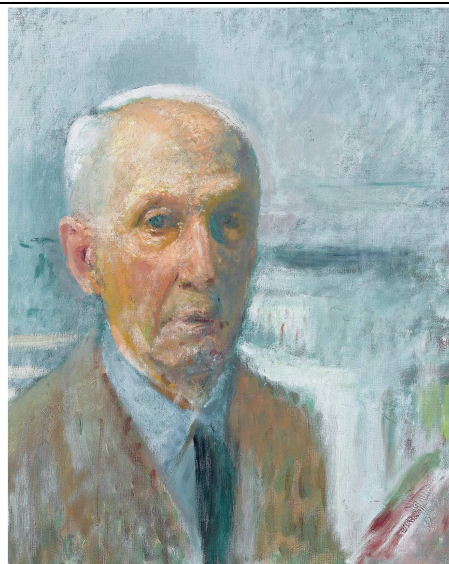
Kat. 1959.05



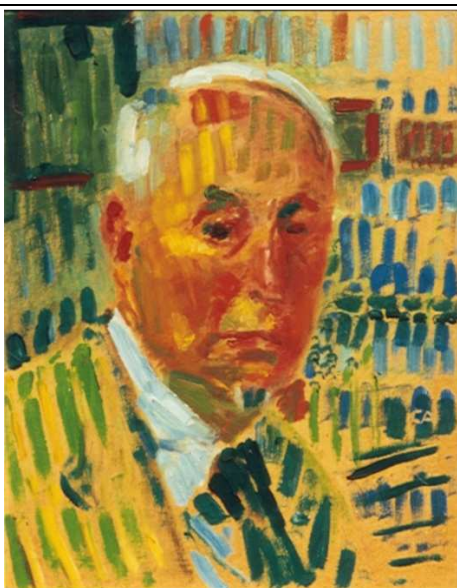
Kat. 1960.01



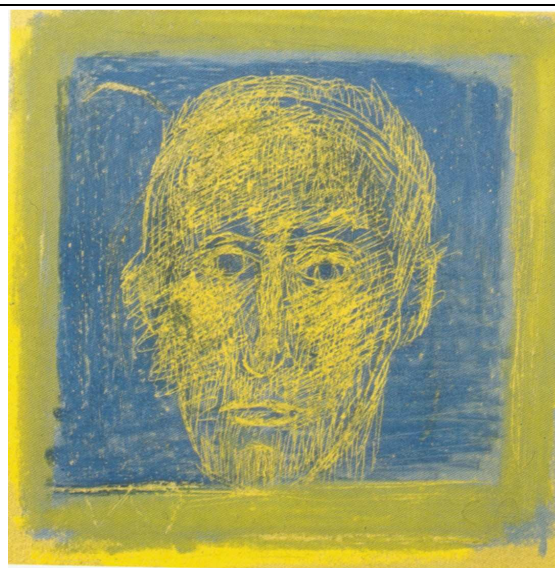
Kat. 1960.02



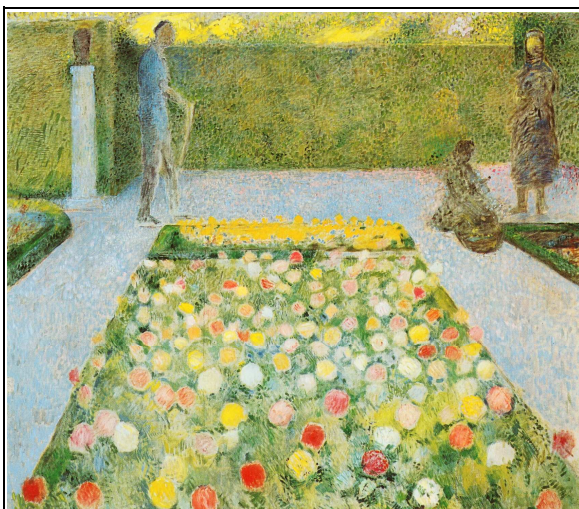
Kat. 1960.03



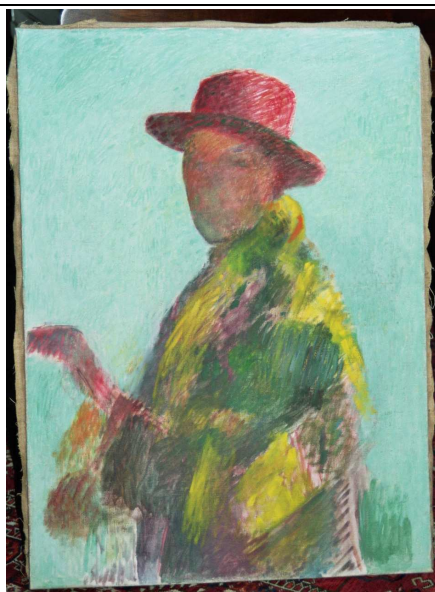
Kat. 1960.04



Kat. 1960.05



Kat. 1960.06



Kat. 1961.01

8.1 VERZEICHNIS DER SELBSTDARSTELLUNGEN

- 1883.01 *Selbstbildnis*, 1883, Öl auf Leinwand, 40,5 x 32,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CAmiet 1883
SIK Archivnr. 32210
- 1887.01 *Selbstbildnis*, 1887, Kohle gewischt auf bräunlichem Papier, 47,8 x 39,1 cm, Grafische Sammlung, Kunsthaus Zürich
Bez. u.r. CA. IV 87
SIK Archivnr. 65380
- 1889.01 *Selbstbildnis mit geknüpftem Halstuch*, 1889, Öl auf Holz, 22,5 x 16,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 89
SIK Archivnr. 36623
- 1889.02 *Selbstbildnis mit Hut und rotem Band*, 1889, Öl auf Holz, 22 x 17,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 89
SIK Archivnr. 36624
- 1890.01 *Selbstbildnis*, 1890, Bleistift auf Papier, 30 x 22 cm, Sammlung E.W. Kornfeld, Bern
Bez. u.r. C. Amiet 1890, u.l. „Selbstporträt“
SIK Archivnr. 74378
- 1890.02 *Selbstbildnis*, 1890, Öl auf Leinwand, 63 x 53 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 90
SIK Archivnr. 33026
- 1890.03 *Selbstbildnis*, 1890, Öl auf Leinwand, 55,5 x 46 cm, Privatbesitz
Bez. keine
SIK Archivnr. 15365
- 1891.01 *Selbstbildnis mit schwarzem Barett*, 1891, Öl auf Leinwand, 30 x 25,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 35697
- 1893.01 *Selbstbildnis*, 1893, Feder und Pinsel auf Papier auf Karton aufgezogen, 37,5 x 24 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA (mit Tinte) 93 (mit Bleistift)
Rückseite: stehende Bretonin mit Tracht (Umrisszeichnung mit blauem Farbstift)
SIK Archivnr. 47465
- 1893.02 *Selbstbildnis*, 1893, Pastell auf braunem Karton, 46,5 x 38,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 93
SIK Archivnr. 32605
- 1894.01 *Selbstbildnis*, 1894, Öl auf Karton, 108 x 67 cm, Kunstmuseum Bern, Schenkung des Künstlers
Bez. u.r. CA 1894
SIK Archivnr. 32829
- 1894.02 *Selbstbildnis*, 1894, Gouache auf Karton, 106 x 76 cm, Privatbesitz
Bez. auf Rückseite u.r. CA 94
Rückseite: Frauenakt
SIK Archivnr. 32916
- 1894.03 *Selbstbildnis*, 1894, Öl auf grundiertem Holz, 14 x 18 cm, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 1894
SIK Archivnr. 32945
- 1894.04 *Selbstbildnis*, 1894, Öl auf Leinwand/Rückseite, 72 x 58 cm, Privatbesitz
Bez. keine
Vorderseite: Schlafende Bretonin, 1893
SIK Archivnr. 61583

- 1895.01 *Selbstbildnis mit Apfelrahmen*, 1895, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Bündner Kunstmuseum, Chur
Bez. keine
SIK Archivnr. 14882
- 1895.02 *Selbstbildnis mit Hut*, 1895, Öl auf Leinwand auf Pavatex, 54 x 32 cm, Privatbesitz
Bez. keine
SIK Archivnr. 32997
- 1895.03 *Selbstbildnis*, 1895, Öl auf Leinwand, 50,5 x 46,5 cm, Kunstmuseum Bern, Depositum Gottfried Keller-Stiftung
Bez. u.r. CA 95
SIK Archivnr. 34062
- 1895.04 *Selbstbildnis in der Gartenlaube*, 1895, Öl auf Leinwand, 45 x 32,5 cm, Kunstmuseum Olten
Bez. u.l. CA 95
SIK Archivnr. 37573
- 1895.05 *Selbstbildnis*, 1895, Öl auf Leinwand/Rückseite, 41 x 32 cm, Privatbesitz
Bez. keine
Vorderseite: Studie Emmy (SIK Archivnr. 32999)
SIK Archivnr. 33000
- 1895.06 *Selbstbildnis sitzend*, 1895-97, Öl auf Leinwand/Rückseite, 121 x 71 cm, Standort unbekannt
Bez. keine
Vorderseite: Kleines Mädchen auf einer Wiese
SIK Archivnr. 23559
- 1895.07 *Selbstbildnis*, um 1895, Tempera auf Holz, 18 x 83 cm, Privatbesitz (ehemals Dekoration im Gasthaus Freienhof, Hellsau)
Bez. keine
SIK Archivnr. 78761
- 1896.01 *Selbstbildnis*, 1896, Öl auf Leinwand, 45 x 37 cm, Kunstmuseum Solothurn
Bez. u.r. CA 96
SIK Archivnr. 19373
- 1896.02 *Selbstbildnis in Halbfigur*, 1896, Bleistift auf Papier, 10,3 x 9,3 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 61084
- 1896.03 *Selbstbildnis und Figurenstudien*, 1896, Bleistift auf Papier, 17,5 x 23,8 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 96
SIK Archivnr. 61085
- 1897.01 *Selbstbildnis*, 1897, Öl auf Leinwand, Format und Standort unbekannt
Bez. keine
SIK Archivnr. 61105
- 1898.01 *Zwei Selbstbildnisse*, 1898, Bleistift und Feder auf Papier, 31,5 x 24,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 98 (über Schulter des unteren Porträts), CA (auf Brust des oberen Porträts), u.l. Oschwand
SIK Archivnr. 87009
- 1899.01 *Selbstbildnis mit der Gattin*, 1899, Öl auf Leinwand, 76,5 x 52,4 cm, Museo Civico di Belle Arti, Lugano
Bez. u.r. CA 99
SIK Archivnr. 79938
- 1900.01 *Selbstbildnis*, um 1900, Öl auf Leinwand, 53 x 45 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 33015
- 1900.02 *Selbstbildnis*, 1900, Öl auf Leinwand, 92,5 x 49,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 1900

- 1900.03 *Selbstbildnis*, um 1900, Öl auf Leinwand, 49 x 36 cm, Privatbesitz
Bez. keine
SIK Archivnr. 32996
- 1900.04 *Cuno und Anna Amiet beim Skifahren*, um 1900, Postkarte an Amy Moser, 14 x 9 cm, Privatbesitz
Bez. keine
- 1900.05 *Selbstbildnis*, um 1900, Tempera auf Papier, 45 x 30 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 33080
- 1901.01 *Bildnis Adolf Kreuzer*, mit Selbstbildnis als Signatur, 1901, Öl auf Leinwand, 56,5 x 51 cm, Kunstmuseum Solothurn
Bez. m.r. CA 1901
SIK Archivnr. 16963
- 1902.01 *Selbstbildnis mit Apfel*, 1902/03, Öl auf Leinwand, 64,5 x 54 cm, Kunstmuseum Solothurn, Leihgabe aus Privatbesitz, 2002
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 34052
- 1902.02 *Selbstbildnis*, 1902, Öl auf Leinwand, 24 x 17,7 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 02
SIK Archivnr. 74333
- 1902.03 *Selbstbildnis vor Fenster*, 1902, Öl auf Holz, 20,5 x 18 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
Rückseite: Frau in Tracht (SIK Archivnr. 37897)
SIK Archivnr. 37896
- 1902.04 *Selbstbildnis*, 1902, Pastell auf grauem Papier, 37,5 x 29,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 33075
- 1902.05 *Selbstbildnis im Profil nach rechts*, 1902, Öl auf Karton, 41 x 34 cm, Standort unbekannt
Bez. u.l. CA 02
SIK Archivnr. 77451
- 1902.06 *Selbstbildnis*, um 1902, Kohle auf Papier, 38,5 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. keine
Rückseite: Frauenbildnis
SIK Archivnr. 87011
- 1902.07 *Selbstbildnis*, um 1902, Öl auf grundiertem Holz, 20,4 x 19,8 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. C. Amiet
SIK Archivnr. 91707
- 1902.08 *Selbstbildnis*, 04.09.1902, Bleistift, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz
- 1902.09 *Selbstbildnis in München und Berlin*, 04.09.1902, Bleistift, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz
- 1902.10 *Selbstbildnis mit zwei Engeln (in Nürnberg)*, 05.09.1902, Bleistift, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz
- 1902.11 *Selbstbildnis auf der Terrasse*, 09.09.1902, Bleistift, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz
- 1902.12 *Selbstbildnis auf der Leiter*, 10.09.1902, Tusche, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz
- 1902.13 *„Er sucht und findet nichts“*, 11.09.1902, Bleistift, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz
- 1902.14 *„Schweizerluft“*, 15.09.1902, Bleistift, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz
- 1902.15 *Selbstbildnis in Solothurn*, 18.09.1902, Bleistift, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz

- 1902.16 *Selbstbildnis mit Engel*, 14.10.1902, Bleistift, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz
- 1902.17 *Selbstbildnis*, September 1902, Bleistift, Postkarte an Trissy Batsch, Privatbesitz
- 1902.18 „*Wie's die Stubenmaler auf der Schnabelweide haben*“, 1902, Bleistift, Postkarte an Oscar Miller, Privatbesitz
- 1903.01 *Doppelbildnis Anna und Cuno Amiet*, 1903, Öl auf Leinwand, Diptychon, Flügel je 114 x 192 cm, Privatbesitz
Bez. in der Mitte, auf je einem Flügel: 19 C – A 03
SIK Archivnr. 32935
- 1903.02 *Amiet mit Tennisbällen jonglierend*, 28.03.1903, Federzeichnung mit Tusche, 9,1 x 14 cm, Postkarte an Frieda Liermann, Kunstmuseum Solothurn, Legat Frieda Liermann, 1958
Bez. u.l. C, u.r. A
- 1904.01 *Selbstbildnis*, 1904, Bleistift auf Papier, 30,1 x 21,9 cm, Werner-Coninx-Stiftung, Zürich
Bez. u.r. CA 1904
SIK Archivnr. 61310
- 1904.02 *Selbstbildnis*, um 1904, Bleistift auf Papier, 17 x 13 cm, Kunsthandel, Dobiaschofsky, Bern
Bez. u.r. CA
Rückseite: Bleistiftzeichnung eines Mannes mit einer Feder in der Hand (Selbstbildnis?)
- 1904.03 „*Der Meister – Der Lehrbub*“, Mai 1904, Bleistift und Aquarell, Postkarte an Oscar Miller, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
- 1904.04 „*Der Unentwegte – Der Flatterhafte*“, 31. Mai 1904, Bleistift, Postkarte an Oscar Miller, Privatbesitz
Bez. u.m. CA
- 1907.01 *Selbstbildnis in Rosa*, 1907, Öl auf Leinwand, 60 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 1907
SIK Archivnr. 32991
- 1907.02 *Selbstbildnis in Weiss*, 1907, Öl auf Leinwand auf Pavatex, 60 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. keine
SIK Archivnr. 32914
- 1907.03 *Selbstbildnis in Gelb*, 1907, Öl auf Leinwand, 61,3 x 55,2 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 37561
- 1907.04 *Selbstbildnis*, 1907, Öl auf Leinwand, 60 x 54,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 31353
- 1908.01 *Selbstbildnis*, 1908, Öl auf Leinwand, 60 x 54 cm, Museum Folkwang, Essen
Bez. u.l. CA 08
SIK Archivnr. 5949
- 1908.02 *Selbstbildnis*, 1908, Öl auf Leinwand, 55,5 cm x 46 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 08
SIK Archivnr. 32576
- 1909.01 *Selbstbildnis*, 1909, Tusche auf Papier, 29,4 x 22,4 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 09
SIK Archivnr. 74334
- 1909.02 *Selbstbildnis*, 1909, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, Kunstmuseum Basel
Bez. u.r. CA 09
SIK Archivnr. 32446

- 1910.01 *Selbstbildnis vor Obsternte*, 1910, Öl auf Leinwand, 60 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 10
SIK Archivnr. 37574
- 1910.02 *Selbstbildnis mit Pinsel und Palette*, 1910, Öl auf Leinwand, 73 x 59 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 10
SIK Archivnr. 29255 (dort: *Selbstbildnis mit Palette à la van Gogh*)
- 1910.03 *Selbstbildnis*, 1910, Lithografie auf Papier, 27,8 x 24,8 cm, Sammlung E.W. Kornfeld, Bern
Bez. u.l. CA 10
SIK Archivnr. 74385 (2. Abzug unter SIK Archivnr. 38573)
- 1910.04 *Selbstbildnis*, 1910, Aquarell, Bleistift und schwarze Kreide auf Papier, 30 x 24 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA
SIK Archivnr. 74335
- 1913.01 *Selbstbildnis mit Heiligenschein*, 1913, Öl auf Leinwand, 60 x 56 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 13
SIK Archivnr. 32937
- 1913.02 *Selbstbildnis im Atelier*, 1913, Öl auf Leinwand, 59,5 x 55 cm, Stadt Burgdorf
Bez. m.r. CA 13
SIK Archivnr. 57043
- 1913.03 *Selbstbildnis*, 1913, Öl auf Leinwand, 61 x 59 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur
Bez. u.r. CA 13
SIK Archivnr. 21044
- 1913.04 *Selbstbildnis im Atelier*, um 1913, Öl auf Leinwand, 60 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 32938
- 1913.05 *Selbstbildnis mit Kissen*, um 1913, Tusche auf Papier, 34 x 25,5 cm, Kunsthandel, Dobiaschofsky, Bern
Bez. m.u. CA
- 1914.01 *Selbstbildnis mit Palette*, 1914, Öl auf Leinwand, 73,5 x 59,5 cm, Sammlung der Moos-Flury-Stiftung, Biberist
Bez. u.l. CA 14
SIK Archivnr. 31275
- 1914.02 *Selbstbildnis*, 1914, Öl auf Leinwand, 46 x 38,5 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung
Bez. u.l. CA 14
Rückseite: Etiketle Biennale Venedig, 1954
SIK Archivnr. 32565
- 1917.01 *Selbstbildnis mit Strohhut*, 1917, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 17
SIK Archivnr. 32058
- 1917.02 *Selbstbildnis*, 1917, Öl auf Leinwand, 46 x 38, 2 cm, Kunsthandel, Dobiaschofsky, Bern
Bez. u.r. CA 17
SIK Archivnr. 37576
- 1917.03 *Selbstbildnis en face*, 1917, Kohle auf Karton, 50,2 x 38,7 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 17
SIK Archivnr. 38571
- 1917.04 *Selbstbildnis*, 1917, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Kunsthaus Zürich
Bez. u.r. CA 17

- 1917.05 *Selbstbildnis*, 1917, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur
Bez. u.r. CA 17
- 1918.01 *Selbstbildnis im Atelier*, 1918, Öl auf Leinwand, 78 x 65 cm, Kunsthandel, Christie's, Zürich
Bez. u.r. CA 18
SIK Archivnr. 15881
- 1918.02 *Selbstbildnis malend*, 1918, Öl auf Leinwand, 59,5 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 18, daneben CA (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 29940
- 1918.03 *Selbstbildnis mit Pinsel und Palette*, 1918, Öl auf Leinwand, 60 x 54,8 cm, Standort unbekannt
Bez. u.l. CA 18
- 1918.04 *Selbstbildnis*, um 1918, Öl auf Papier auf Karton, 20,5 x 16,5 cm, Kunsthandel, Christie's, Zürich
Bez. u.r. CA
- 1919.01 *Selbstbildnis*, 1919, Lithographie auf Papier, Bild 64 x 47,5 cm, Sammlung E.W. Kornfeld, Bern
Bez. u.r. CA 19 (im Druck), darunter C. Amiet (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 74386
- 1919.02 *Selbstbildnis vor Gartenbild*, 1919, Öl auf Leinwand, 77,5 x 65 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 19
SIK Archivnr. 67030
- 1919.03 *Selbstbildnis im Atelier*, 1919, Öl auf Leinwand, Format und Standort unbekannt
Bez. u.r. CA 19
SIK Archivnr. 61567
- 1919.04 *Selbstbildnis*, 1919, Aquarell und Bleistift auf Papier, 29,9 x 24,2 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 19
SIK Archivnr. 74336
- 1919.05 *Selbstbildnis lächelnd*, 1919, Aquarell und Bleistift auf Papier, 28,5 x 23,6 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 19
SIK Archivnr. 37898
- 1919.06 *Der Doktorhut*, 1919, Lithografie auf grauem Papier, Bild 23,9 x 22,5 cm, Blatt 33 x 28 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 18
- 1920.01 *Selbstbildnis*, um 1920, Bleistift, 16 x 9 cm, Sammlung Eduard Gerber, Bern
Bez. u.r. CA
- 1920.02 *Selbstbildnis grau-blau*, um 1920, Öl auf Leinwand, 57,5 x 42,5 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung
Bez. u.m. CA
SIK Archivnr. 41576
- 1920.03 *Selbstbildnis im Atelier*, 1920, Öl auf Leinwand, 46 x 38,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 20
SIK Archivnr. 37840
- 1920.04 *Selbstbildnis*, 1920, Öl auf Leinwand, 40 x 34,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 20
SIK Archivnr. 48550
- 1920.05 *Selbstbildnis*, 1920, Öl auf Leinwand, 45,7 x 38,2 cm, Kunstmuseum Luzern
Bez. u.r. CA 20
SIK Archivnr. 66825

- 1920.06 *Selbstbildnis*, 1920, Öl auf Karton, 40 x 34 cm, Kunstmuseum Bern
Bez. u.r. CA 20
SIK Archivnr. 74337
- 1920.07 *Selbstbildnis*, 1920, Öl auf Leinwand, 40 x 34 cm, Kunsthandel, Dobiaschofsky, Bern
Bez. u.r. CA 20
- 1921.01 *Das Teufelchen*, 1921, Öl auf Leinwand, 60,5 x 55,5 cm, Kunstmuseum Olten
Bez. u.r. CA 21
SIK Archivnr. 61888
- 1921.02 *Selbstbildnis mit Kreuzigung*, 1921, Öl auf Leinwand, 86 x 66 cm, 1931 verbrannt
Bez. u.l. CA 21
- 1921.03 *Selbstbildnis im Garten mit Hut*, 1921, Öl auf Leinwand, 60 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 21
SIK Archivnr. 74338
- 1921.04 *Selbstbildnis im Garten mit Malerkittel*, 1921, Öl auf Leinwand auf Pavatex, 61 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 21
- 1921.05 *Selbstbildnis im Garten I*, 1921, Öl auf Leinwand, 59,5 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 21
SIK Archivnr. 24374
- 1921.06 *Selbstbildnis im Garten II*, 1921, Öl auf Leinwand, 60 x 54,5 cm, Kunsthandel, Sotheby's, Zürich
Bez. u.r. CA 21
SIK Archivnr. 53984
- 1921.07 *Selbstbildnis*, 1921, Gouache auf Karton, 42,9 x 30,8 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 21
SIK Archivnr. 42612
- 1921.08 *Selbstbildnis*, 1921, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 21
- 1922.01 *Selbstbildnis in weissem Malerkittel*, 1922, Öl auf Leinwand, 60 x 55 cm, Sammlung Eduard Gerber, Bern
Bez. u.r. CA 22
SIK Archivnr. 31954
- 1922.02 *Selbstbildnis*, 1922, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 22
SIK Archivnr. 74339
- 1922.03 *Selbstbildnis*, um 1922, Tusche auf Papier, 14,5 x 9,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 74377
- 1922.04 *Selbstbildnis*, 1922, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Dauerleihgabe der Zürcher Kunstgesellschaft
Bez. u.r. CA 22
- 1923.01 *Anna Amiet und der Maler*, 1923, Öl auf Leinwand, 65 x 55 cm, Standort unbekannt
- 1923.02 *Selbstbildnis*, 1923, Öl auf Leinwand, 35 x 27 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 23
SIK Archivnr. 66621
- 1923.03 *Karikierendes Selbstbildnis*, 1923, Öl auf Leinwand, 61 x 55,5 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur
Bez. u.r. CA 23

- 1924.01 *Selbstbildnis*, 1924, Öl und Tempera auf Leinwand, 30 x 25 cm, Privatbesitz
- 1924.02 *Selbstbildnis*, 1924, Öl auf Karton, 29 x 24 cm, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 24
SIK Archivnr. 77358
- 1925.01 *Selbstbildnis im Garten*, um 1925, Technik und Masse unbekannt, 1931 verbrannt
- 1925.02 *Selbstbildnis*, 1925, Bleistift und Aquarell auf weissem Papier, 29,8 x 24,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 14624
- 1925.03 *Selbstbildnis mit blauer Fliege*, 1925, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 25
SIK Archivnr. 74362
- 1925.04 *Selbstbildnis beim Radieren*, 1925, Radierung auf Japanpapier, 13 x 8,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 28.III.25
- 1925.05 „*Wer zahlt der befiehlt*“, 1925, Feder und Aquarell, Postkarte an Oscar Miller, Privatbesitz
1926. 01 *Selbstbildnis*, 1926, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Galerie Römer, Zürich
Bez. u.r. CA 26
SIK Archivnr. 83076
- 1926.02 *Selbstbildnis*, 1926, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Kunstmuseum Olten
Bez. u.r. CA 26
SIK Archivnr. 31840
- 1927.01 *Selbstbildnis*, 1927, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Kunstmuseum Solothurn, Schenkung Frieda Nunnenmacher-Kranhold, 1999
Bez. u.l. CA 27
- 1927.02 *Selbstbildnis*, 1927, Bleistift auf Glanzkarton, 41,1 x 33,6 cm, Werner-Coninx-Stiftung, Zürich
Bez. u.r. CA 27
Rückseite: „Mineli/Geb. 1928“
SIK Archivnr. 61325
- 1927.03 *Doppelbildnis (Künstlerpaar)*, 1927, Lithografie auf Japanpapier, Bild 28,8 x 24,8 cm, Blatt 40,5 x 29 cm, Weihnachts-/Neujahrsblatt, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 27
- 1928.01 *Selbstbildnis*, 1928, Öl auf Leinwand, 45,8 x 38 cm, Sammlung E.W. Kornfeld, Bern
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 74340
- 1928.02 *Selbstbildnis*, 1928, Lithografie auf Japanpapier, Bild 44,5 x 34 cm, Blatt 65 x 50 cm, Dankes-/Neujahrsblatt, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 28 (im Druck), u.l. C. Amiet (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 44920
- 1928.03 *Selbstbildnis*, 1928, Lithografie auf Papier, 24 x 16 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 28
SIK Archivnr. 74387
- 1928.04 *Selbstbildnis im Profil*, 1928, Kohle auf Papier auf Karton, 45 x 37 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 28
SIK Archivnr. 38572
- 1928.05 *Der Maler bei der Apfelernte*, 1928, Farblithografie, Deckblatt für Ausstellungskatalog *Cuno Amiet und seine Schüler*, Kunstmuseum Bern 1928
Bez. keine

- 1928.06 *Selbstbildnis im Spiegel*, 1928, Öl auf Karton, 27,5 x 22,5 cm, Bündner Kunstmuseum, Chur, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung
Bez. u.l. CA 28
- 1928.07 *Selbstbildnis*, um 1928-1930, Öl auf Leinwand, 140 x 35 cm, Privatbesitz
Bez. keine
- 1929.01 *Selbstbildnis mit Stirnverband*, 1929, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 29
SIK Archivnr. 74341
- 1929.02 *Selbstbildnis*, 1929, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Kunsthandel, Sotheby's, Zürich
Bez. u.l. CA 1929
Rückseite: „Diese Copie / habe ich 1929 / gemacht CA / Das Original / ist von 1925.“
SIK Archivnr. 80309
- 1930.01 *Selbstbildnis im Spiegel vor Atelierfenster*, 1930, Öl auf Leinwand, 86,5 x 66 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 74343
- 1930.02 *Selbstbildnis*, 1930, Pastell auf Karton, 40 x 31 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 30
SIK Archivnr. 74342
- 1930.03 *Selbstbildnis*, 1930, Pastellkreide auf Papier, 40 x 32,6 cm, Kunstmuseum Winterthur
Bez. u.r. CA 30
SIK Archivnr. 76490
- 1930.04 *Selbstbildnis*, 1930, Öl auf Leinwand, Format unbekannt, 1931 verbrannt
- 1930.05 *Cuno Amiet mit Familie im Atelier*, 1930, Lithografie auf Japanpapier, Bild 30,8 x 22 cm, Blatt 43,7 x 29 cm, Weihnachts-/Neujahrsblatt, Werner-Coninx-Stiftung, Zürich
Bez. u.r. CA 30 (im Druck), u.r. C. Amiet (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 61333
- 1931.01 *Selbstbildnis im Atelier*, 1931, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Collection Sylvie et Pierre Mirabaud
Bez. u.l. CA 31
SIK Archivnr. 50513
- 1932.01 *Selbstbildnis*, 1932, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 32
SIK Archivnr. 74344
- 1932.02 *Selbstbildnis*, 1932, Öl auf Leinwand, 46 x 33 cm, Kunsthaus Glarus
Bez. r. über Schulter CA 32
SIK Archivnr. 329
- 1932.03 *Selbstbildnis mit grünem Hemd*, 1932, Öl auf Leinwand, 59,5 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 32
SIK Archivnr. 17280
- 1932.04 *Selbstbildnis*, 1932, Bleistift auf Papier, 20,8 x 19 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 32
SIK Archivnr. 74345
- 1932.05 *Selbstbildnis vor Thunersee*, 1932, Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 32
SIK Archivnr. 80657
- 1932.06 *Selbstbildnis*, 1932, Öl auf Pavatex, 42,5 x 34 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 32
SIK Archivnr. 80673

- 1933.01 *Selbstbildnis mit offenem Hemd*, 1933, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Privatbesitz
Bez. m.l. 14. Aug. 1933, m.r. CA 33
Rückseite: „Meinem lieben Peter zur Confirmation – den 3. April 1942 – / von seinem Götti / CA“;
Etikette auf Spannrahmen: XIX. Biennale Venedig 1934
SIK Archivnr. 74346
- 1933.02 *Selbstbildnis mit Hut*, 1933, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, Kunstmuseum Solothurn, Depositum
des Kantons Solothurn, 1948
Bez. m.r. CA
SIK Archivnr. 19372
- 1933.03 *Selbstbildnis*, 1933, Öl auf Leinwand auf Holz, 32 x 26 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 33
SIK Archivnr. 61632
- 1933.04 *Selbstbildnis aus Paris*, 1933, Öl auf Leinwand, 50 x 48 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 33
SIK Archivnr. 74347
- 1933.05 *Selbstbildnis vor Paradies*, 1933, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. r. über Schulter CA 33
Rückseite: „Selbstporträt in blauem Rock/1934 [sic]“; Etikette Biennale Venedig 1934
SIK Archivnr. 74348
- 1934.01 *Selbstbildnis*, 1934, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 34
SIK Archivnr. 74363
- 1934.02 *Selbstbildnis*, 1934, Öl auf Pavatex, 34 x 25 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 34
- 1934.03 *Selbstbildnis*, 1934, Öl auf Holz, 22 x 16 cm, Privatbesitz
Bez. r. über Schulter CA 34
SIK Archivnr. 74349
- 1935.01 *Selbstbildnis in blauem Hemd*, 1935, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und
Geschichte, Winterthur
Bez. Rückseite CA 1935
- 1935.02 *Selbstbildnis vor grüner Tür*, 1935, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. r. über Schulter C. Amiet 35
SIK Archivnr. 29254
- 1935.03 *Selbstbildnis*, 1935, Öl auf Leinwand auf Karton, 27,5 x 19,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 74350
- 1936.01 *Der Maler im Garten*, 1936, Öl auf Leinwand, 100 x 72,5 cm, Kunstmuseum Bern
Bez. m.r. CA 36
SIK Archivnr. 74352
- 1936.02 *Selbstbildnis mit Figuren aus seinen Bildern*, 1936/37, Bleistift und Tusche auf Papier, 18 x 18 cm,
Privatbesitz
SIK Archivnr. 60688
- 1936.03 *Obsternte mit Selbstbildnis*, 1936, Sgraffito, 650 x 1250 cm, Fassade Kunstmuseum Bern
- 1936.04 *Selbstbildnis mit Mütze*, 1936, Öl auf Leinwand, Format unbekannt, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 36
- 1936.05 *Selbstbildnis*, 1936, Öl auf Papier, 14,6 x 11,4 cm, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 36
SIK Archivnr. 74351

- 1937.01 *Der Pfaff*, 1937, Öl auf Leinwand, 45,5 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 37
Rückseite, auf Keilrahmen: „Selbstporträt Kaplan/1937“
SIK Archivnr. 83936
- 1937.02 *Selbstbildnis als Bischof*, 1937, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 37
Rückseite, auf Keilrahmen: „Selbstporträt Bischof/1937“
SIK Archivnr. 74353
- 1938.01 *Maler unter Sonnenschirm mit Apfelernte*, 1938, Farblithografie auf Papier, Bild 26,5 x 17 cm, Blatt 38 x 27 cm, Dankes-/Neujahrsblatt, Privatbesitz
Bez. u.l. CA 38 (im Druck), u.r. C. Amiet (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 24389
- 1940.01 *Doppelbildnis Edi Wolfensberger und Cuno Amiet*, 1940, Öl auf Leinwand, 55,5 x 46,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 49
SIK Archivnr. 74363
- 1940.02 *Selbstbildnis*, 1940, Öl auf Leinwand, 45,5 x 38 cm, Kunsthandel, Dobiaschofsky, Bern
Bez. u.r. CA 40
- 1941.01 *Selbstbildnis mit roter Mütze*, 1941, Öl auf Pavatex, 42 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 41
SIK Archivnr. 34923
- 1942.01 *Selbstbildnis*, 1942, Öl auf Leinwand, Format und Standort unbekannt
Bez. u.r. CA
- 1942.02 *Selbstbildnis mit Balken*, 1942, Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, Privatbesitz
Bez. auf Balken CA 42
SIK Archivnr. 31960
- 1942.03 *Selbstbildnis*, 1942, Lithografie auf Papier, Bild 40 x 29,3 cm, Blatt 57,4 x 38 cm, Werner-Coninx-Stiftung, Zürich; Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur
Bez. u.l. CA 42
SIK Archivnr. 61344
- 1943.01 *Selbstbildnis*, 1943, Öl auf Leinwand, 57 x 40 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 1943
SIK Archivnr. 61117
- 1943.02 *Selbstbildnis mit Weinglas*, 1943, Öl auf Malkarton mit Leinenstruktur, 27,5 x 22,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 43
SIK Archivnr. 61551
- 1943.03 *Selbstbildnis*, 1943, Tempera auf Papier, 27,3 x 19,3 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 43
Rückseite auf Deckkarton: „Meinem lieben / Aenni / zum Antritt / seines siebenzigsten / Altersjahres/ 15. Mai 1943 CA“
SIK Archivnr. 74355
- 1943.04 *Selbstbildnis*, 1943, Bleistift auf Papier, 30 x 23 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 43
SIK Archivnr. 74354
- 1943.05 *Selbstbildnis*, 1943, Lithografie mit Röteln auf grauem Papier, Bild 26,5 x 17 cm, Blatt 45 x 32,2 cm, Standort unbekannt
Bez. u.r. CA 43

- 1944.01 *Selbstbildnis*, 1944, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 44
SIK Archivnr. 53888
- 1944.02 *Selbstbildnis*, 1944, Technik unbekannt, 25 x 16 cm, Privatbesitz
Bez. m./u. r. CA 44
- 1944.03 *Selbstbildnis mit breitem Hut*, 1944, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Kunstmuseum St. Gallen
Bez. m.r. CA 44
SIK Archivnr. 16434
- 1944.04 *Selbstbildnis*, 1944, Öl auf Leinwand, 27 x 16,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 44
SIK Archivnr. 57351
- 1944.05 *Selbstbildnis*, 1944, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. r. auf Schulter: CA 2 IV 44
SIK Archivnr. 74356
- 1944.06 *Selbstbildnis*, 1944, Öl auf Karton mit Leinenstruktur, 41,3 x 33,4 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 44
Rückseite: „Dieses Selbstporträt hat Christine / vom Onkel zur Konfirmation bekommen“
SIK Archivnr. 74357
- 1944.07 *Selbstbildnis im Garten*, 1944, Öl auf Leinwand, 110 x 60 cm, Kantonales Kulturzentrum Palais
Besenval, Solothurn
Bez. u.r. CA 44
Rückseite: „Der hohen Regierung des Kanton [sic] Solothurn in Dankbarkeit / Cuno Amiet / 1959“
SIK Archivnr. 74358
- 1944.08 *Selbstbildnis*, 1944, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Privatbesitz
- 1944.09 *Selbstbildnis*, 1944, Lithografie auf weissem Velin, Bild 25 x 17 cm, Blatt 29,5 x 21 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 44
- 1944.10 *Selbstbildnis auf Staffelei im Atelier*, 1944, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Kunsthandel, Christie's,
Zürich
Bez. u.r. CA 44
Rückseite auf Keilrahmen: „Im Winter / Atelier 44“
- 1944.11 *Selbstbildnis*, 1944, Öl auf Karton, 41 x 33 cm, Galerie Fischer, Luzern
Bez. m.r. CA, darunter 44
SIK Archivnr. 94224
- 1945.01 *Selbstbildnis*, 1945, Öl auf Malkarton, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. r. über Schulter CA 45
SIK Archivnr. 46843
- 1945.02 *Selbstbildnis malend im Atelier*, 1945, Öl auf Leinwand, 55 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 45
SIK Archivnr. 74359
- 1945.03 *Selbstbildnis mit Pinsel*, 1945, Öl auf Leinwand, 61 x 38 cm, Einwohnergemeinde
Herzogenbuchsee
Bez. u.r. CA 45
SIK Archivnr. 74360
- 1946.01 *Selbstbildnis mit 78 Jahren*, 1945/46, Öl auf Karton auf Leinwand aufgezogen auf Holz doubliert,
30,5 x 24,5 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 46, darunter teilweise überdeckt CA 45
SIK Archivnr. 21303

- 1946.02 *Selbstbildnis*, 1946, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Kunstmuseum Basel, Depositum Basler Künstlergesellschaft
Bez. u.r. CA 46
SIK Archivnr. 61557
- 1946.03 *Selbstbildnis*, 1946, Öl auf Leinwand, 40 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 46
SIK Archivnr. 77964
- 1946.04 *Selbstbildnis*, 1946, Bleistift auf Papier, Albumblatt, 17,5 x 13 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. C. Amiet, u.l. Oschwand d. 22. Febr. 46
- 1947.01 *Selbstbildnis im Atelier*, 1947, Öl auf Leinwand, 93 x 60 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 47
- 1947.02 *Selbstbildnis*, 1947, Öl auf Holz, 20,5 x 13,8 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 47
Rückseite: „Da ich selber nicht kommen / kann / komm ich halt als gemalter Mann / dem Freund die Verehrung zu / bringen das / Hoch lebe er noch manches / Jahr/ Oschwand A. & C. Amiet / 18. Febr. 47“
SIK Archivnr. 80685
- 1948.01 *„Der Junge und der Alte“*, 1948, Lithografie auf gelblichem Papier, Bild 29 x 20,7 cm, Blatt 31,5 x 22,5 cm, Dankesblatt, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 48 (im Druck), u.r. C. Amiet (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 53631
- 1948.02 *Selbstbildnis im winterlichen Garten*, 1948, Farblithografie, Blatt 99 x 68,5 cm, Ausstellungsplakat, Kunstmuseum Bern
Bez. keine
- 1949.01 *Selbstbildnis*, 1949, Öl auf Pavatex, 40,8 x 32,8 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 49
SIK Archivnr. 74361
- 1949.02 *Der zeichnende Künstler und seine Gattin*, 1949, Lithografie auf weissem Papier auf gelbem Karton, Bild 21,5 x 20,4 cm, Blatt 30,5 x 21,9 cm, Neujahrsblatt, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 49 (im Druck), darunter C. Amiet (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 53632
- 1949.03 *Selbstbildnis*, 1949, Öl auf Malkarton, 27 x 22 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 49
SIK Archivnr. 74365
- 1949.04 *Selbstbildnis im Atelier*, 1949, Öl auf Pavatex, 46 x 55 cm, Galerie Fischer, Luzern
Bez. u.r. CA 49
SIK Archivnr. 94225
- 1950.01 *Selbstbildnis mit blauem Kittel*, 1950, Öl auf Pavatex, 65 x 54 cm, Privatbesitz
Bez. u.m. CA 50
SIK Archivnr. 74374
- 1950.02 *Selbstbildnis*, 1950, Bleistift auf Papier, 24 x 15,2 cm, Privatbesitz
Bez. r. über Schulter CA 50
SIK Archivnr. 74382
- 1950.03 *Selbstbildnis im Atelier*, 1950, Öl auf Pavatex, 61 x 50 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 50
SIK Archivnr. 47460
- 1950.04 *Selbstbildnis*, 1950, Öl auf Pavatex, 61 x 49,5 cm, Kunstmuseum Olten
Bez. m.r. CA 50
SIK Archivnr. 31848

- 1950.05 *Selbstbildnis in gelber Jacke*, 1950, Öl auf Hartfaserplatte, 61 x 50 cm, Kunsthandel, Schuler, Zürich
Bez. u.r. CA 50
- 1950.06 *Selbstbildnis*, 1950, Öl auf Karton, 27,8 x 20,9 cm, Privatbesitz
Bez. r. über Schulter CA 50
Rückseite: „Unserem lieben Dr. Max Knuchel zum Geburtstag / 1950 / Amiets“
SIK Archivnr. 31940
- 1950.07 *„Der Obige“*, 1950, Bleistift auf Papier, 23 x 19 cm, Widmung in Gästebuch, Privatbesitz
Bez. r. unter Kinn CA 50
- 1950.08 *Selbstbildnis*, 1950, Öl auf Hartfaserplatte, 40 x 33 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur
Bez. u.r. CA 50
- 1950.09 *Selbstbildnis im Atelier*, 1950, Öl auf Pavatex, 61,3 x 50 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 50
- 1950.10 *Selbstbildnis im Atelier*, 1950, Öl auf Pavatex, 61 x 50 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 50
- 1951.01 *Selbstbildnis im Spiegel vor Atelierfenster*, 1951, Öl auf Karton, 110 x 63,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 74376
- 1951.02 *Selbstbildnis mit Blumenstrauss*, 1951, Öl auf Leinwand, 45 x 54 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 51
- 1951.03 *Selbstbildnis*, 31.12.1951, Öl auf Pavatex, 28 x 37 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 31 Dez 51
SIK Archivnr. 74388
- 1951.04 *Selbstbildnis mit Blumenstrauss*, 1951, Öl auf Leinwand, 54 x 45 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 51
- 1952.01 *Der Maler im Atelier*, 1952, Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 52
SIK Archivnr. 57747
- 1952.02 *Selbstbildnis*, 1952, Bleistift auf Papier, 24 x 15,2 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 52
SIK Archivnr. 74384
- 1952.03 *„S'Winterchindli“*, *Selbstbildnis vor Staffelei*, 1952, Farblithografie auf weissem Papier, Bild 27,8 x 17,7 cm, Blatt 30 x 21, Neujahrsblatt, Privatbesitz
Bez. u.l. CA (im Druck), u.l. C. Amiet (mit Bleistift)
- 1952.04 *Selbstbildnis hinter Blumentopf*, 1952, Öl auf Pavatex, 60 x 55 cm, Privatbesitz
Bez. u.m. CA 52
SIK Archivnr. 91586
- 1953.01 *Selbstbildnis mit Engelskonzert*, 1953, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 53
SIK Archivnr. 57728
- 1953.02 *Selbstbildnis vor grünem Hintergrund*, 1953, Öl auf Pavatex, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 53
SIK Archivnr. 57715
- 1953.03 *Selbstbildnis*, 1953-55, Pastellkreide auf Pavatex, 42 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA

- 1953.04 *Selbstbildnis mit Mütze*, 1953, Öl auf Malkarton, 45 x 37 cm, Privatbesitz
Bez. r. über Schulter CA 53
SIK Archivnr. 63230
- 1953.05 *Selbstbildnis*, 1953/54, Öltempera auf Pavatex, 65 x 46 cm, Historisches Museum, Baden
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 74375
- 1953.06 *Selbstbildnis im Atelier mit Büsten*, 1953, Lithografie auf weissem Papier, Bild 37,5 x 29,5 cm,
Blatt 48,7 x 38,4 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 53 (im Druck), darunter C. Amiet (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 24399
- 1953.07 *Selbstbildnis im Atelier*, 1953, Öl auf Hartfaserplatte, 45 x 38 cm, Kunsthandel Christie's, Zürich
Bez. u.l. CA 53
- 1953.08 *Selbstbildnis en face*, um 1953, Bleistift und Tusche auf Papier, 28,5 x 22,5 cm, Kunsthandel,
Dobiaschofsky, Bern
Bez. u.r. CA
- 1954.01 *Selbstbildnis*, 1954, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. unleserlich
SIK Archivnr. 74379
- 1954.02 *Selbstbildnis*, 1954, Öl auf Pavatex, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 54
SIK Archivnr. 57745
- 1954.03 *Selbstbildnis*, 1954, Öl auf Pavatex, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 54
SIK Archivnr. 12516
- 1954.04 *Selbstbildnis vor Winterlandschaft*, 1954, Öl auf Pavatex, 41 x 33 cm, Sammlung Ricola, Laufen
Bez. u.r. CA 54
SIK Archivnr. 37563
- 1954.05 *Selbstbildnis*, 1954, Öl auf Pavatex, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 54
SIK Archivnr. 61562
- 1954.06 *Atelierfenster mit Selbstbildnis*, 1954, blaue Lithografie auf weissem Papier, Bild 27 x 37,6 cm,
Blatt 44 x 59,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 54
- 1955.01 *Stimmung*, 1955, Aquarell auf Papier, 27,5 x 30,2 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 55
- 1955.02 *Selbstbildnis*, 1955, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz
Bez. keine
SIK Archivnr. 57731
- 1955.03 *Selbstbildnis*, 1955, Öl auf Papier, 26,2 x 21,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 55
SIK Archivnr. 28856
- 1955.04 *Selbstbildnis im Atelier*, 1955, Öl auf Pavatex, 45,9 x 38,2 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 55, daneben 55 (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 53638
- 1955.05 *Selbstbildnis im Spiegel*, 1955, Lithografie auf weissem Papier, Bild 26,3 x 18,2 cm, Blatt 30,5 x
21,5 cm, Neujahrsblatt, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 55 (im Druck), darunter C. Amiet (mit Bleistift)
SIK Archivnr. 53634

- 1955.06 *Selbstbildnis mit Blumenstrauss im Atelierspiegel*, 1955, Öl auf Karton, 110 x 80 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 55
SIK Archivnr. 79926 (dort als Blumenstilleben *Blumenstrauss vor Atelierspiegel* dokumentiert)
- 1955.07 *Selbstbildnis*, 1955, Lithografie auf Papier, 35 x 29 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur
Bez. u.r. CA 55 (im Druck), u.l. „1. Stein“ (mit Bleistift)
- 1956.01 *Selbstbildnis im Atelier*, 1956, Öl auf Pavatex, 41 x 33 cm, UBS Langenthal
Bez. u.r. CA 56
SIK Archivnr. 64570
- 1956.02 *Der Maler im Spiegel*, 1956, Öl auf Malkarton, 110 x 80 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 56
SIK Archivnr. 57721
- 1956.03 *Selbstbildnis*, 1956, Bleistift auf Papier, Widmung in Poesiealbum, 18 x 13 cm, Privatbesitz
Text: „meinem lieben Theresli / zum/ Andenken / an die schönen Stunden / im Sommer 1956 / in denen ich Dich gemalt / habe / CA“
Bez. u.r. CA
- 1956.04 *Selbstbildnis*, 22.5.1956, Postkarte an Werner Miller, Privatbesitz
Bez. keine
- 1957.01 *Selbstbildnis*, 1957, Pastell auf Pavatex, 39 x 25,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 57
SIK Archivnr. 57714
- 1957.02 *Selbstbildnis*, 1957, Tempera und Öl auf Malkarton, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA 57
SIK Archivnr. 16713
- 1957.03 *Selbstbildnis in gelber Jacke*, 1957, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 57
SIK Archivnr. 74380
- 1957.04 *Selbstbildnis*, 1957, Öl auf Karton, 21 x 17,5 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 57
- 1957.05 *Selbstbildnis*, 1957, Öl auf Pavatex, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. keine
SIK Archivnr. 38797
- 1957.06 *Selbstbildnis*, 1957, Öl auf Pavatex, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 57
SIK Archivnr. 59277
- 1957.07 *Selbstbildnis*, um 1957, Öl auf Pavatex, 17 x 14 cm, Privatbesitz
Bez. keine
- 1958.01 *„Dank euch allen“*, 1958, Lithografie auf Papier, 14,7 x 10,5 cm, Dankesblatt, Privatbesitz
Bez. u.m. CA
- 1958.02 *Selbstbildnis*, 1956–1959, Postkarte an Werner Miller, Privatbesitz
Bez. m.r. CA
Text: „Der schwache Stift und auch das Fieber. Sie wirkten Beid! Was ist Euch lieber?“
- 1958.03 *Selbstbildnis als Kranker*, 3.9.1958, Postkarte an Werner Miller, Privatbesitz
Bez. keine
Text: „Ich stehe ein wenig auf, wie Du siehst, bin ich ganz mager. Die nächste Woche darf ich vielleicht ein wenig ins Atelier.“

- 1958.04 *Der grosse Drucker Wolfensberger und der kleine Maler Amiet*, 1958, Farblithografie auf weissem Karton, Blatt 21,5 x 15 cm, Einladung zur Ausstellung Galerie Wolfsberg vom 6.3. bis 5.4.1958
Bez. keine
- 1958.05 *Selbstbildnis mit Palette im Garten*, 1958, Farblithografie, 96 x 63 cm, Ausstellungsplakat, Kunsthalle Bern 6.3. bis 5.4.1958
- 1958.06 *Selbstbildnis*, 1958, Aquarell auf Papier, 25 x 20 cm, Kunsthandel, Dobiaschofsky, Bern
Bez. u.r. CA 58
- 1959.01 *Der Maler*, 1959, Öl auf Leinwand, 114 x 85 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 59
SIK Archivnr. 57719
- 1959.02 *Selbstbildnis*, 1959/60, Aquarell und Graphitstift auf Papier, 23,7 x 18,8 cm, Werner-Coninx-Stiftung, Zürich
Bez. keine
SIK Archivnr. 61307
- 1959.03 *„Auf des Lebens Leiter“*, 1959, Farblithografie auf weissem Büttenpapier, Bild 26,5 x 18,2 cm, Blatt 30,2 x 21, 5 cm, Neujahrsblatt, Privatbesitz
Bez. u.r. C. Amiet 59
- 1959.04 *Selbstbildnis*, 23.6.1959, Postkarte an Werner Miller, Privatbesitz
Bez. keine
Text: „Grüess Di Werner! Scho lang nüt meh gseh!“
- 1959.05 *Der Künstler vor seinen Bildern*, 1959, Farblithografie, Blatt 74,5 x 44 cm, Ausstellungsplakat, Kunsthhaus Glarus 27.9. bis 1.11.1959
Bez. keine
- 1960.01 *Selbstbildnis mit rosa Jacke*, 1960, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 60
SIK Archivnr. 57732
- 1960.02 *Selbstbildnis*, 1960, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA 60
SIK Archivnr. 57716
- 1960.03 *Selbstbildnis*, um 1960, Öl auf Leinwand, 45,5 x 38 cm, Kunsthandel, Dobiaschofsky, Bern
Bez. keine
- 1960.04 *Selbstbildnis*, 1960, Öl auf Pavatex, 41 x 33 cm, Privatbesitz
Bez. m.r. CA
Rückseite: „Zur / Erinnerung / an den / Besuch / am / 10. September / 1960 / auf der Oschwand / mit den Ehepaaren / [...]“
SIK Archivnr. 74381
- 1960.05 *Selbstbildnis*, 1960, Ölkreide auf Karton, 14,5 x 14,5 cm, Sammlung Eduard Gerber, Bern
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 51313
- 1960.06 *Selbstbildnis im Garten mit zwei Figuren*, 1960, Öl auf Leinwand, 191 x 218 cm, Privatbesitz
Bez. u.r. CA
SIK Archivnr. 57738
- 1961.01 *Selbstbildnis unvollendet*, undat., vermutlich 1961, Öl auf Leinwand, 73,2 x 54 cm, Privatbesitz

9 ABBILDUNGEN



Abb. 1: Cuno Amiet: *Das Paradies*, 1894/95, Öl auf Leinwand, 101,5 x 95 cm, Privatbesitz

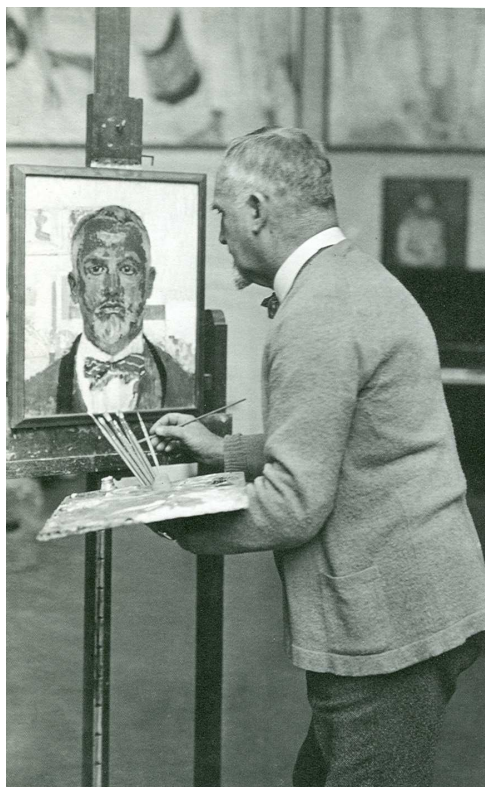


Abb. 2: Anonym: *Cuno Amiet am 60. Geburtstag*, 28. März 1928, Fotografie, Privatbesitz



Abb. 3: Anonym: *Cuno Amiet*, 1940/1942, Fotografie, Privatbesitz

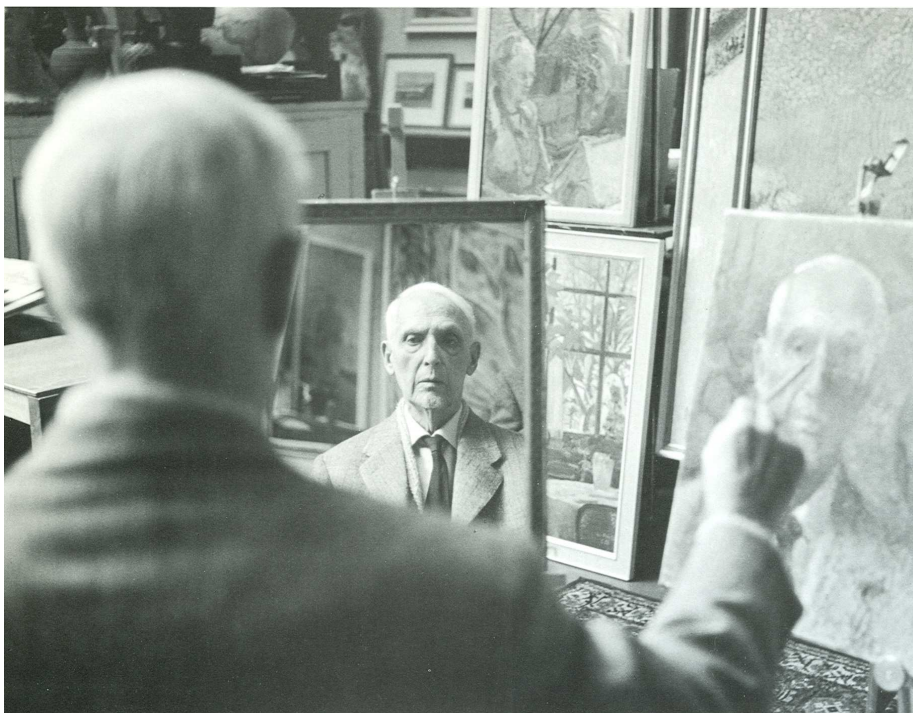


Abb. 4: Anonym: *Cuno Amiet*, 1960, Fotografie, Privatbesitz



Abb. 5: Cuno Amiet: *Frau mit rotem Hut (Emmy)*, 1894, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, Privatbesitz

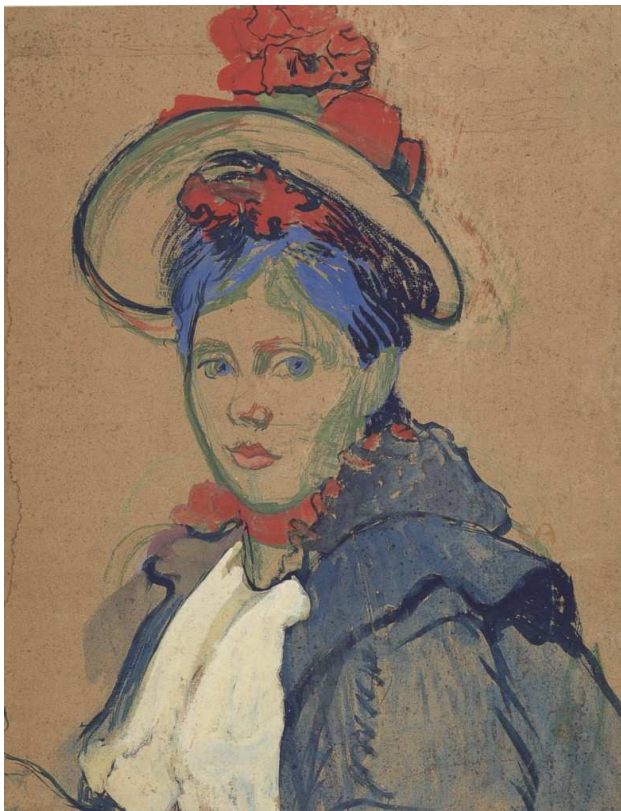


Abb. 6: Cuno Amiet: *Frauenbildnis (Emmy)*, 1893, Tempera auf Karton, 67 x 52 cm, Kunstmuseum Bern, Legat Eugen Loeb



Abb. 7: Hans Thoma: *Selbstbildnis*, 1880, Öl auf Leinwand, 70,5 x 51 cm, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlung Dresden



Abb. 8: Vincent van Gogh: *Les deux enfants*, 1890, Öl auf Leinwand, 51,5 x 46,5 cm, Privatbesitz

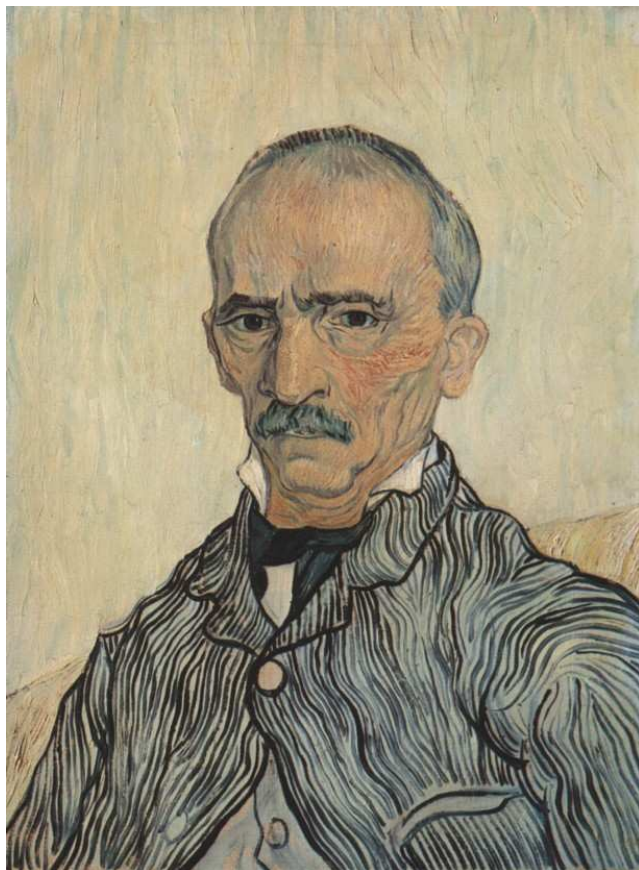


Abb. 9: Vincent van Gogh: *Der Irrenwärter von Saint-Rémy*, 1889, Öl auf Leinwand, 60 x 46 cm, Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn

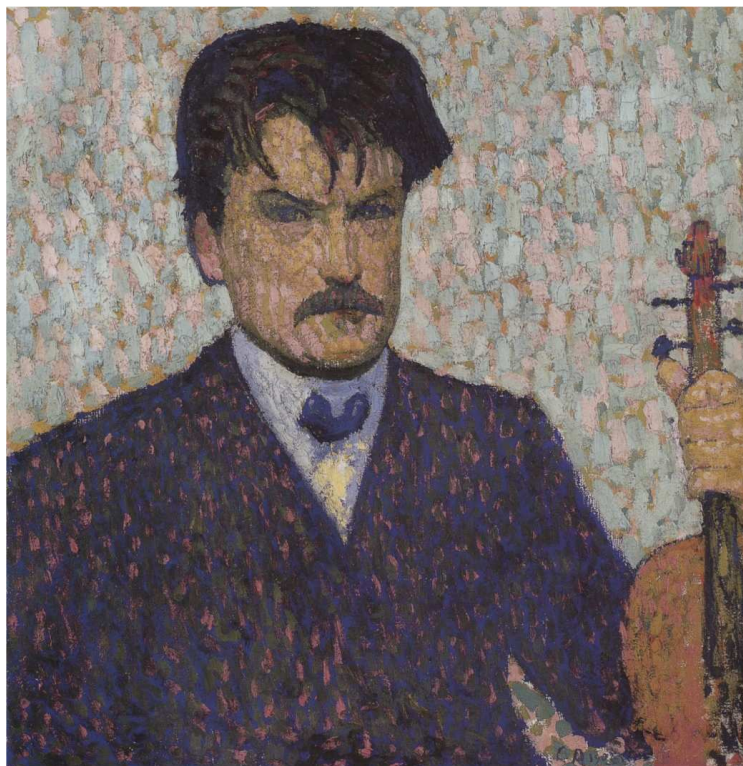


Abb. 10: Cuno Amiet: *Bildnis des Geigers Emil Wittwer-Gelpke*, 1905, Öl auf Leinwand, 60,5 x 62,5 cm, Kunstmuseum Basel

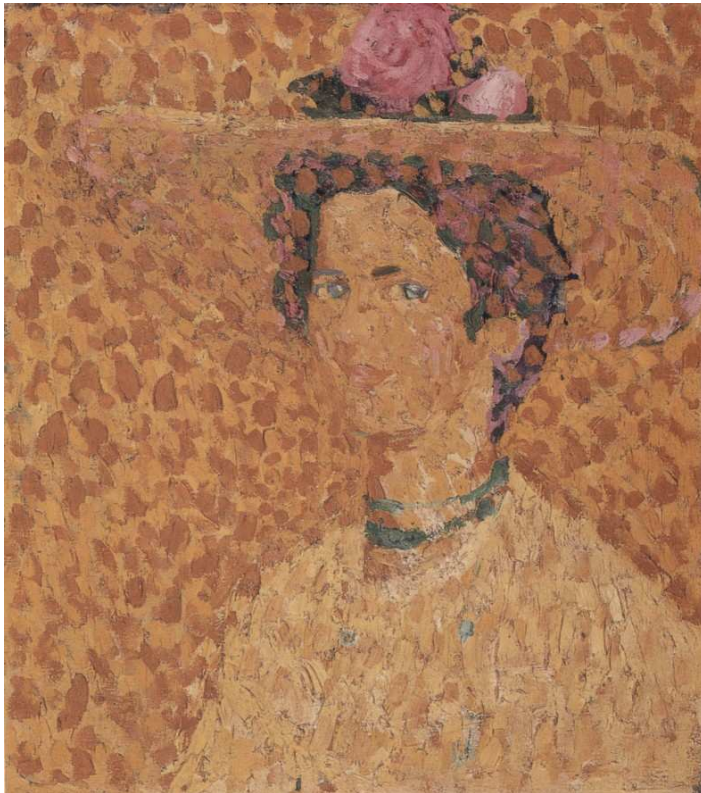


Abb. 11: Cuno Amiet: *Bildnis in Gelb (Anna Amiet)*, 1906, Öl auf Leinwand, 56 x 50 cm, Kunsthaus Zürich

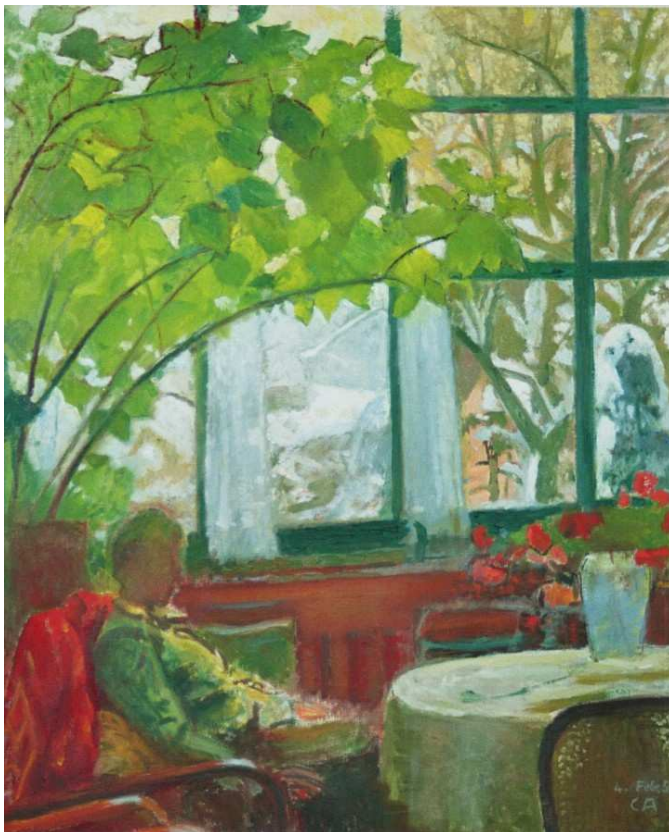


Abb. 12: Cuno Amiet: *Anna Amiet vor dem Atelierfenster*, 04.02.1953, Öl auf Leinwand, 72 x 60 cm, Privatbesitz

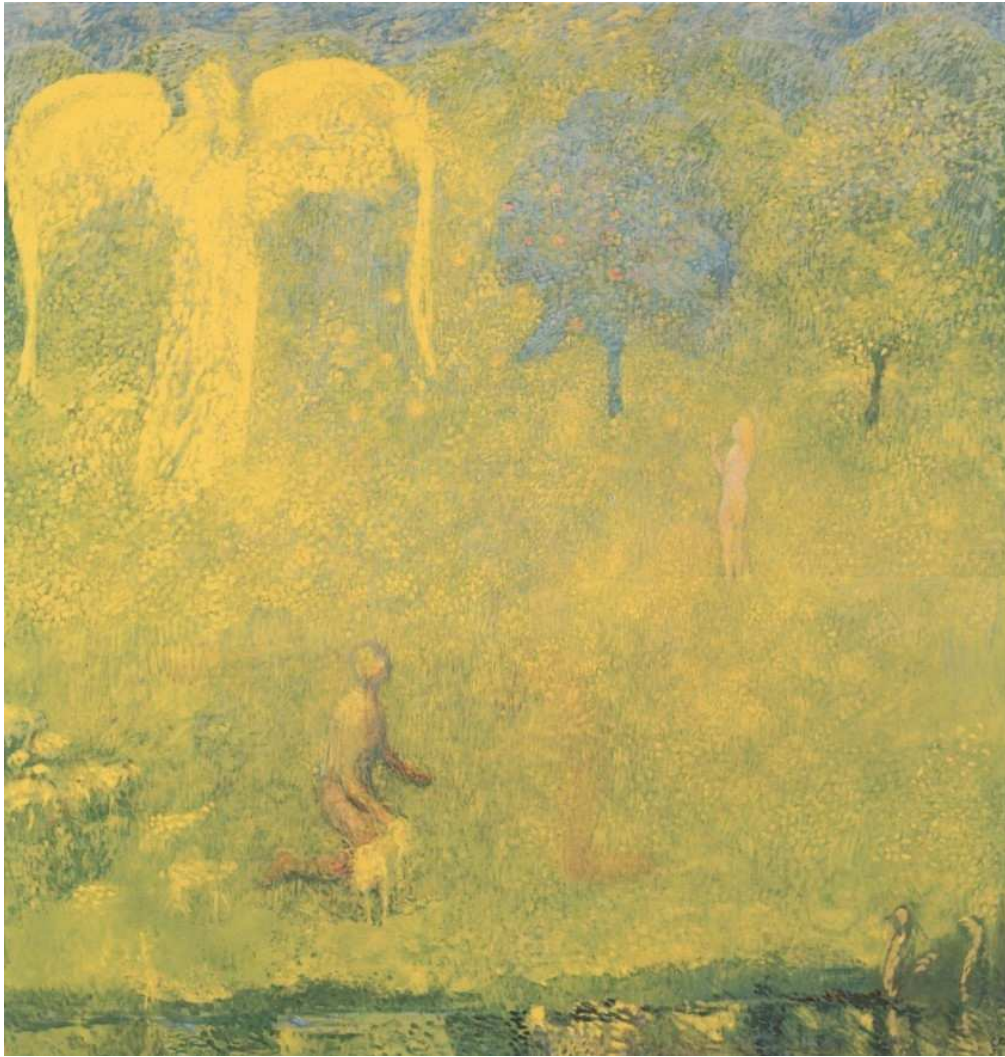


Abb. 13: Cuno Amiet: *Das Paradies*, 1958, Öl auf Leinwand, 192 x 182 cm, Kunstmuseum Bern, Leihgabe aus Privatbesitz

10 LITERATURVERZEICHNIS

Archive

Erbengemeinschaft Nachlass Cuno Amiet, Oschwand

Briefe Richard Kisling an Cuno Amiet
Briefe Curt Blass an Cuno Amiet
Briefe Oscar Miller an Cuno Amiet
Briefe Alexej von Jawlensky an Cuno Amiet
Briefe Andreas von Jawlensky an Cuno Amiet

Kopien der Briefe im Nachlass Cuno Amiet befinden sich im Schweizerischen Literaturarchiv, Bern

Ingrun Schwarz-Kalkschmidt

Postkarten von Cuno Amiet an Trissy Batsch

Galerie Kornfeld, Bern

Briefe Cuno Amiet an Oscar Miller

Nachlass Curt Blass, Ulrich Blass, Reinach

Briefe Cuno Amiet an Curt Blass

Nachlass Gotthard Jedlicka, Zentralbibliothek Zürich

Briefe Cuno Amiet an Gotthard Jedlicka

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich

Bildarchiv SIK-ISEA

Dokumentation SIK-ISEA

Texte von Cuno Amiet

Amiet 1922

Amiet, Cuno: »Erinnerungen aus der Bretagne«, in: *Das Werk*, Januar 1922, S. 1–4; 7–9.

Amiet 1933

Amiet, Cuno: »Jugendjahre mit Giovanni Giacometti«, in: Amiet 1987, S. 26–28, Erstabdruck in: *Galerie und Sammler*, Monatsschrift der Galerie Aktuaryus [Zürich], 1, 9/10, September 1933.

Amiet 1936

Amiet, Cuno: »Giovanni und ich malen in Paris«, in: Amiet 1987, S. 29–31, Erstabdruck in: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, Zürich 1936.

Amiet 1938/I

Amiet, Cuno: »Erinnerungen an Frank Buchser«, in: Amiet 1987, S. 10–17, Erstabdruck in: *Die Ernte*, Basel 1938 (Verlag F. Reinhardt).

Amiet 1938/II

Amiet, Cuno: »Dank«, Rede zur Feier zum 70. Geburtstag, Kunsthalle Bern, 27. März 1938, in: Amiet 1987, S. 89–92.

Amiet 1943/I

Amiet, Cuno: »In eigener Sache – das Selbstbildnis«, in: Amiet 1987, S. 66–68, Erstabdruck in: *Das Werk*, März 1943.

Amiet 1943/II

Amiet, Cuno: »Ferdinand Hodler, wie ich ihn erlebt habe«, in: Amiet 1987, S. 39–55, Erstabdruck in: *Die Ernte*, Basel 1943 (Verlag F. Reinhardt).

Amiet 1943/III

Amiet, Cuno: »Die Episode vom Val Camp«, in: Amiet 1987, S. 32–36, Erstabdruck in: *Galerie und Sammler*, Monatsschrift der Galerie Aktuaryus [Zürich], 10, 8, 1943.

Amiet 1943/IV

Amiet, Cuno: »Ernst Morgenthaler«, Ansprache zur Eröffnung der Ernst Morgenthaler Ausstellung in Bern, 3. November 1943, in: Amiet 1987, S. 55–58.

Amiet 1943/V

Amiet, Cuno: »Vorwort«, in: Baur 1943, S. 7–8 (wieder abgedruckt in: Amiet 1987, S. 7–8).

Amiet 1943/VI

Amiet, Cuno: »Vom Werden des Kunstwerkes«, Teil der Ansprache zur Eröffnung der Weihnachtsausstellung 1943, Kunsthalle Bern, in: Amiet 1987, S. 60–62.

Amiet 1946

Amiet, Cuno: »Erinnerungen aus meiner Pariser Zeit«, in: Amiet 1987, S. 19–24, Erstabdruck in: *Neue Schweizer Rundschau*, 4, August 1946.

Amiet 1948/I

Amiet, Cuno: »Was ich von mir zu sagen habe«, in: Kat. Solothurn 1948, S. 17–19 (wieder abgedruckt in: Amiet 1987, S. 98–100).

Amiet 1948/II

Amiet, Cuno: »Über Kunst und Künstler«, Jahresgabe der Bernischen Kunstgesellschaft, Bern 1948.

Amiet 1948/III

Amiet, Cuno: »Rede Cuno Amiets zur Eröffnungsfeier seiner Jubiläumsausstellung«, 25.09.1948, in: Kat. Solothurn 1948, S. 1–4 (wieder abgedruckt in: Amiet 1987, S. 96–97).

Amiet 1950

Amiet, Cuno: »Die Ausstellung der Secession in Wien – Januar/Februar 1904«, in: *Hodler und Wien*, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, 1950.

Amiet 1951

Amiet, Cuno: »Malerfahrt zu Churchill«, in: Amiet 1987, S. 71–72 und 85–89, Erstabdruck in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14. Juli 1951.

Amiet 1987

Amiet, Cuno: *Die Freude meines Lebens. Prosa und Poesie*, hrsg. v. Paul Rothenhäusler, Stäfa 1987.

Ausstellungskataloge

Kat. Arlesheim 2008

Ich-Ich. Selbstportraits zwischen Abbild und Psychogramm, hrsg. v. Jürg Ganz, Ausst.-Kat. Ortsmuseum Trotte, Arlesheim 2008.

Kat. Basel 1931

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel 1931.

Kat. Basel 1938

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel 1938.

Kat. Basel 1960

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel 1960.

Kat. Basel 2009

Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2009.

Kat. Bern 1919

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1919.

Kat. Bern 1928

Cuno Amiet und seine Schüler, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1928.

Kat. Bern 1938

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1938.

Kat. Bern 1943

Cuno Amiet, Marc Gonthier, Bruno Hesse, Werner Miller. Cuno Amiet zum 75. Geburtstag, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1943.

Kat. Bern 1948

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1948.

Kat. Bern 1958

Cuno Amiet, Ausstellung zum neunzigsten Geburtstag, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1958.

Kat. Bern 1968

Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Werke bis 1920, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1968.

Kat. Bern 1985

Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, hrsg. v. Erika Billeter, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1985.

Kat. Bern 1999/2000

Cuno Amiet. Von Pont-Aven zur „Brücke“, hrsg. v. Toni Stooss und Therese Bhattacharya-Stettler, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1999/2000.

Kat. Bern 2001

Picasso und die Schweiz, hrsg. v. Marc Fehlmann, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 2001.

Kat. Bern 2008

Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision, hrsg. v. Katharina Schmidt in Zusammenarbeit mit László Báán und Matthias Frehner, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 2008.

Kat. Bielefeld 1992

O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus, hrsg. v. Jutta Hülsewig-Johnen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld 1992.

Kat. Braunschweig 1997

Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1997.

Kat. Chicago 2002

Van Gogh und Gauguin. Das Atelier des Südens, Ausst.-Kat. The Art Institute of Chicago/Van Gogh Museum, Amsterdam, dt. Ausgabe Stuttgart 2002.

Kat. Frankfurt 2007

Wie im Traum. Odilon Redon, hrsg. v. Margret Stufmann und Max Hollein, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Ostfildern 2007.

Kat. Giessen 1972

Bemalte Postkarten und Briefe deutscher Künstler, hrsg. v. Magistrat der Universitätsstadt Giessen, Ausst.-Kat. Bürgerhaus Giessen 1972.

Kat. Glarus 1959

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunsthaus Glarus 1959.

Kat. Hannover 1982

Spiegelbilder, Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover/Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg/Haus am Waldsee, Berlin 1982.

Kat. Herzogenbuchsee 1986

Cuno Amiet. Werke aus Oberaargauer Privatbesitz, Ausst.-Kat. Kornhaus Herzogenbuchsee 1986.

Kat. Jena 2007

August Macke – Cuno Amiet, hrsg. v. Erik Stephan, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Jena 2007.

Kat. Karlsruhe 1974

Hans Thoma, Gedächtnisausstellung zum 50. Todestag, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1974.

Kat. Langenthal 1994

Cuno Amiet – Ein Leben in Selbstbildnissen, hrsg. v. Kunstverein Oberaargau, Ausst.-Kat. Kunsthaus Langenthal 1994.

Kat. Langenthal 1998

Künstlerkolonie Hellsau. Frank Buchser, Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Ernst Morgenthaler und Freunde in Hellsau 1886–1918, Ausst.-Kat. Kunsthaus Langenthal 1998.

Kat. Locarno 1990

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Casa Rusca, Locarno 1990.

Kat. London 1999

Rembrandts Selbstbildnisse, hrsg. v. Christopher White und Quentin Buvelot, Ausst.-Kat. National Gallery, London/Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Den Haag, 1999/2000, dt. Ausgabe Stuttgart 1999.

Kat. London 2005

Selfportrait: Renaissance to Contemporary, Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, London 2005.

Kat. London 2006

Modigliani und seine Modelle, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 2006, dt. Ausgabe Ostfildern 2006.

Kat. München 1985

Otto Dix 1891–1969, Ausst.-Kat. Villa Stuck, München 1985.

Kat. München 1998

Gauguin und die Schule von Pont-Aven, hrsg. v. Isabelle Cahn und Antoine Terrasse, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1998.

Kat. Paris 1932

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Galeries Georges Petit, Paris 1932.

Kat. Paris 1984

Bonnard, Ausst.-Kat. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/The Phillips Collection, Washington/Museum of Art, Dallas 1984.

Kat. Pennsylvania 1973

Three Swiss Painters. Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Augusto Giacometti, hrsg. v. George Mauner, Ausst.-Kat. Museum of Art, Pennsylvania State University 1973.

Kat. Pont-Aven 1982

Cuno Amiet 1868–1961, Ausst.-Kat. Musée de Pont-Aven 1982.

Kat. Schaffhausen 1959

Triumph der Farbe. Die europäischen Fauves, Museum Allerheiligen Schaffhausen/Nationalgalerie Berlin 1959.

Kat. Solothurn 1938

Cuno Amiet 1868–1938. Ausstellung aus öffentlichem und privatem Solothurner Besitz zum 70. Geburtstag des Künstlers, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn 1938.

Kat. Solothurn 1948

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn 1948.

Kat. Solothurn 1976

Cuno Amiet – frühe unveröffentlichte Arbeiten aus eigenen Beständen, Ausst.-Kat. Museum der Stadt Solothurn 1976.

Kat. Solothurn 1986

Der späte Amiet – Werke 1950–1960, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn 1986.

Kat. Solothurn 1990

Frank Buchser 1828–1890, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn 1990.

Kat. Solothurn 1998/I

Oskar Miller. Sammler und Wegbereiter der Schweizer Moderne, hrsg. v. Kunstmuseum Solothurn in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn 1998.

Kat. Solothurn 1998/II

Zauber der farbigen Welt: Hermann Hesse und Cuno Amiet – eine Malerfreundschaft, Ausst.-Kat. Palais Besenval Solothurn 1998.

Kat. Solothurn 2005

Cuno Amiet – Frühe Arbeiten auf Papier, hrsg. v. Christoph Vögele, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn 2005.

Kat. Vevey 1995

Rétrospective Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Musée Jenisch, Vevey 1995.

Kat. Wien 2004

Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis, hrsg. v. Renate Trnek, Ausst.-Kat. Akademie, Wien, Ostfildern-Ruit 2004.

Kat. Winterthur 1975

Expressionismus in der Schweiz 1905–1930, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur 1975.

Kat. Winterthur 1996/97

Giovanni Giacometti 1868–1933, hrsg. v. Dieter Schwarz, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur/ Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne/Bündner Kunstmuseum, Chur 1996/97.

Kat. Zürich 1913

Eine Zürcher Privat-Sammlung. Schweizerkunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich 1913.

Kat. Zürich 1920

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunstsalon Wolfsberg, Zürich 1920.

Kat. Zürich 1938

Cuno Amiet, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich 1938.

Kat. Zürich/Berlin 1979

Cuno Amiet und die Maler der Brücke. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich/Brücke Museum Berlin, Zürich 1979.

Kat. Zürich 2008

Rivoluzione! Italienische Moderne von Segantini bis Balla, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Ostfildern 2008.

Selbstständig und unselbstständig erschienene Literatur

Adolphs 1993

Adolphs, Volker: *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Diss.), Köln 1993.

Adrian 1928

Adrian, W.: »Cuno Amiet zum 60. Geburtstag«, in: *Weltchronik*, 13, 1928, S. 277–278.

Anker 2009

Anker, Valentina: *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*, Bern/Sulgen/Zürich 2009.

Appuhn-Radtke/Wipfler 2006

Appuhn-Radtke, Sibylle/Wipfler, Esther P. (Hg.): *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*, München 2006.

Arntz 1974

Arntz, Wilhelm F. (Hg.): *Cuno Amiet. Das graphische Werk 1939–1966*, Arntz-Bulletin, Bibliographie der Werkkataloge zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Haag 1974.

Baader 2005

Baader, Hannah: »Nicolas Poussin – Selbstbildnis 1650«, in: Pfisterer/von Rosen 2005, S. 86–87.

Bätschmann 1993

Bätschmann, Oskar: »Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers«, in: Groblewski/Bätschmann 1993, S. 1–35.

Baur 1943

Baur, Albert: *Cuno Amiet. Zur Vollendung seines fünfundsiebzigsten Lebensjahres*, Basel 1943.

Bell 2004

Bell, Julian (Hg.): *Five Hundred Self-Portraits*, London/New York 2004.

Belting 2005/I

Belting, Hans: »Gesicht und Maske«, in: Hoppe-Sailer/Volkenandt/Winter 2005, S. 123–134.

Belting 2005/II

Belting, Hans: »Zur Ikonologie des Blickes«, in: Wulf/Zirfas 2005, S. 50–58.

Biffiger 1994

Biffiger, Stefan: *Ernst Morgenthaler*, Bern 1994.

Billeter 1985/I

Billeter, Erika: »Vorwort«, in: Kat. Bern 1985, S. 13–14.

Billeter 1985/II

Billeter, Erika: »Zur Ausstellung«, in: Kat. Bern 1985, S. 15–26.

Blass 1928

Blass, Curt: *Cuno Amiet. Oschwander Erinnerungen*, Frauenfeld 1928.

Blass 1965

Blass, Curt (Hg.): *Cuno Amiet – Werner Miller. Eine Künstlerfreundschaft in Postkarten*, Solothurn 1965.

Boehm 1985

Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

Boehm 1997

Boehm, Gottfried: »Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert«, in: Kat. Braunschweig 1997, S. 25–33.

Boehm 2006

Boehm, Gottfried: »Selbstporträt und Selbstdarstellung. Momente der Schweizerischen Moderne«, in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bern/Zürich 2006, S. 345–359.

Boerlin 1990

Boerlin, Paul H.: *Frank Buchser – Bilder*, Basel 1990.

Bohde/Fend 2007

Bohde, Daniela/Fend, Mechthild (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007.

Bonafoux 1985

Bonafoux, Pascal: *Der Maler im Selbstbildnis*, Genf 1985.

Bond 2005

Bond, Anthony: »Performing the Self?«, in: Kat. London 2005, S. 31–39.

Brilliant 1991

Brilliant, Richard: *Portraiture*, London 1991.

Brüschweiler 1979

Brüschweiler, Jura: *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Bern 1979.

Busch 2005

Busch, Werner: »Joshua Reynolds – Selbstbildnis 1747/48«, in: Pfisterer/von Rosen 2005, S. 104–105.

Buschor 1960

Buschor, Ernst: *Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden*, München 1960.

Calabrese 2006

Calabrese, Omar: *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006.

Charensol 1932

Charensol, Georges: *Cuno Amiet*, Paris 1932.

Christ 1992

Christ, Dorothea: *Walter Sautter*, Feldmeilen 1992.

Christen 1990

Christen, Gabriela: »Selbstbildnisse und Familienbildnisse (1852–1888)«, in: Kat. Solothurn 1990, S. 47–59.

Clark 1992

Clark, T. J.: »The Look of Self-Portraiture«, in: *Yale Journal of Art Criticism*, 5, 2, 1992, S. 109–127.

Cooper 1938

Cooper, Douglas: »Nineteenth-Century French Portraiture«, in: *The Burlington Magazine*, 72, 423, 1938, S. 253–263.

Crary 1996

Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden/Basel 1996.

Das Haus Cuno Amiets 1910

»Das Haus Cuno Amiets«, in: *Schweizerische Bauzeitung*, 56, 9, 1910, S. 114–115 und Tafel 25–28.

Dhanens 1980

Dhanens, Elisabeth: *Hubert und Jan van Eyck*, Königstein 1980.

Die April-Ausstellung im Künstlerhaus 1898

»Die April-Ausstellung im Künstlerhaus«, in: *Stadt-Chronik der „Zürcher Post“*, 19. April 1898.

Diggelmann 1982

Diggelmann, Hans-Jakob: *Cuno Amiet. Bretonisches Skizzenbuch 1892–93*, Buchs 1982.

Doran 1982

Doran, Michael (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982.

Dübi-Müller-Stiftung/Josef Müller-Stiftung 1981

Dübi-Müller-Stiftung/Josef Müller-Stiftung, mit einem Beitrag von George Mauner über Cuno Amiet, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft und Kunstmuseum Solothurn 1981.

Erpel 1985

Erpel, Fritz: *Max Beckmann. Ein Leben im Werk. Die Selbstbildnisse*, Berlin 1985.

Fäthke 2004

Fäthke, Bernd: *Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht*, München 2004.

Fehlmann/Schweizer 2001

Fehlmann, Marc/Schweizer Nicole: »>Alles fragt hier nach Picasso ...<. Zur Rezeption von Pablo Picasso in der Schweiz«, in: Kat. Bern 2001, S. 21–43.

Firmenich 1989

Firmenich, Andrea: »Bleyl, Nolde, Amiet und Gallén-Kallela und ihre Beiträge zu den Brücke-Mappen«, in: *Brücke-Archiv*, 17, 1989, S. 41–50.

Fraquelli 2006

Fraquelli, Simonetta: »Ein persönliches Universum. Modiglianis Bildnisse«, in: Kat. London 2006, S. 31–43.

Gasser 1961

Gasser, Manuel: *Das Selbstbildnis*, Zürich 1961.

Gast bei Cuno Amiet 1957

»Gast bei Cuno Amiet«, in: *Aargauer Tagblatt*, 28.09.1957.

George 1932

George, Waldemar: *Cuno Amiet*, Paris 1932.

Gloor 1999/2000

Gloor, Lukas: »Cuno Amiet: kritische Fortüne in der frühen Moderne«, in: Kat. Bern 1999/2000, S. 67–74.

Gludovatz 2005

Gludovatz, Karin: »Jan van Eyck – Der Mann mit dem roten Turban«, in: Pfisterer/von Rosen 2005, S. 34–35.

Graefe-Meier 1900

Graefe-Meier, Julius (Hg.): *Die Weltausstellung in Paris 1900. Mit zahlreichen photographischen Aufnahmen, farbigen Kunstbeilagen und Plänen*, Leipzig/Paris 1900.

Griener/Schneemann 1998

Griener, Pascal/Schneemann, Peter J.: *Künstlerbilder – Images de l'artiste* (Neue Berner Schriften zur Kunst 4), Bern/Berlin/Frankfurt a. M./New York/Paris/Wien 1998.

Groblewski 1993

Groblewski, Michael: »>...eine Art Ikonographie im Bilde.< Joseph Beuys – Von der Kunstfigur zur Kultfigur?«, in: Groblewski/Bätschmann 1993, S. 37–68.

Groblewski/Bätschmann 1993

Groblewski, Michael/Bätschmann, Oskar (Hg.): *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin 1993.

Gröger 1948

Gröger, Herbert: »Aus Cuno Amiets Frühzeit«, in: *Kunst und Volk*, 4, 1948, S. 84–91.

Hammacher 1970

Hammacher, A. M.: *Vincent van Gogh. Selbstbildnisse*, Stuttgart 1970.

Hartlaub 1955

Hartlaub, G. F.: »Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte«, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 9, 1955, S. 97–124.

Herzogenrath 1973

Herzogenrath, Wulf (Hg.): *Selbstdarstellung. Künstler über sich*, Düsseldorf 1973.

Hess 1999

Hess, Daniel: *Eitelkeit und Selbsterkenntnis. Selbstbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 1999 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg).

Hesse 1919

Hesse, Hermann: »Zur Amiet-Ausstellung« (Vorwort), in: Kat. Bern 1919, S. 3–6.

Hesse 1938

Hesse, Hermann: »Gruss an Cuno Amiet«, in: *Schweizer Radio Zeitung*, 11, 1938, S. 4.

Hipp 2004

Hipp, Elisabeth: »Cuno Amiet, Giovanni Giacometti und die Künstlergemeinschaft »Brücke««, in: *Dresdner Hefte*, Beiträge zur Kulturgeschichte, Die Schweiz und Sachsen in der Geschichte, hrsg. v. Dresdner Geschichtsverein e. V., 78, 2, 2004.

Hodurek 1976

Hodurek, Jürgen: *Die Selbstbildnisse der nord- und mitteldeutschen Expressionisten* (Diss.), München 1976.

Holsten 1978

Holsten, Siegmund: *Das Bild des Künstlers – Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978.

Hollenstein 1990

Hollenstein, Roman: »Schillerndes Leben – schillernde Kunst? Gedanken zum Werk von Frank Buchser«, in Kat. Solothurn 1990, S. 11–29.

Hoppe-Sailer/Volkenandt/Winter 2005

Hoppe-Sailer, Richard/Volkenandt, Claus/Winter, Gundolf (Hg.): *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin 2005.

Huggler 1971

Huggler, Max: *Cuno Amiet*, Lausanne 1971.

Jedlicka 1938

Jedlicka, Gotthard: »Cuno Amiet«, in: *Neue Schweizer Rundschau*, Juni 1938, S. 103–118.

Jedlicka 1948

Jedlicka, Gotthard: *Amiet*, Bern 1948.

Jedlicka 1958

Jedlicka, Gotthard: »Cuno Amiet zum 90. Geburtstag«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22. März 1958.

Jedlicka 1961/I

Jedlicka, Gotthard: *Cuno Amiet 1868–1961*, Jahresgabe des Kunstvereins Olten 1961, Olten 1961.

Jedlicka 1961/II

Jedlicka, Gotthard: »Cuno Amiet 1868–1961«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11. Juli 1961.

Jordanova 2005

Jordanova, Ludmilla: »The Body of the Artist«, in: Kat. London 2005, S. 43–55.

Junod 1985

Philippe Junod: »Das (Selbst)Portrait des Künstlers als Christus«, in: Kat. Bern 1985, S. 59–79.

Junod 1998

Junod, Philippe: »L'atelier comme autoportrait«, in: Griener/Schneemann 1998, S. 83–99.

Kamber 1986

Kamber, André: »1986 zu Cuno Amiet«, in: Kat. Solothurn 1986, unpaginiert.

Kaschek 2005

Kaschek, Bertram: »Paul Cézanne – Selbstbildnis mit weissem Turban«, in: Pfisterer/von Rosen 2005, S. 134–135.

Kelly 1987

Kelly, Sean: *The Self-Portrait: A Modern View*, London 1987.

Kern/Mandach 1928

Kern, W./Mandach, Conrad von: »Cuno Amiet«, in: *Kunst in der Schweiz*, Sondernummer, April 1928.

Killer 1973

Killer, Peter: »Cuno Amiet in Pont-Aven«, in: *Du*, 391, 1973, S. 638–672.

Killer 1974

Killer, Peter: »Cuno Amiet und der Brand des Münchner Glaspalastes«, in: *Jahrbuch des Obergeraargaus* 1974, Langenthal 1974, S. 23–29.

Killer 1986

Killer, Peter: »Bildnis und Selbstbildnis«, in: Kat. Herzogenbuchsee 1986, S. 30–35.

Killer/Rothenhäusler 1988

Killer, Peter/Rothenhäusler, Paul (Hg.): *Cuno Amiet. Eine Leidenschaft – Die Sammlung Eduard Gerber Bern*, Stäfa 1988.

Killer 1988

Killer, Peter: »Das hehre Fest der Arbeit«, in: Killer/Rothenhäusler 1988, S. 9–11.

Killer 1994

Killer, Peter: »Das Teufelchen oder wer war Cuno Amiet?«, in: Kat. Langenthal 1994, S. 45–51.

Killer 1998

Killer, Peter: »Zauber der farbigen Welt: Die Malerfreundschaft Hermann Hesse und Cuno Amiet«, in: Kat. Solothurn 1998/II, S. 4–16.

Klee 1995

Paul Klee. *Kunst-Lehre*, hrsg. v. Günther Regel, Leipzig 1995.

Kornfeld 1998

Kornfeld, Eberhard W.: »>Hochgeachteter Herr Director<. Postkarten an Oscar Miller«, in: Kat. Solothurn 1998, S. 65–72.

Kris/Kurz 1980

Kris, Ernst/Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt am Main 1980.

Krüger 1979

Krüger, Günter: »Die Bedeutung der Graphik im Werke Amiets und der Künstlergruppe Brücke«, in: Kat. Zürich/Berlin 1979, S. 31–37.

Kurras 2006

Kurras, Lotte: »Stammbücher: Freundschaft in Wort und Bild«, in: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 261–271.

Lloyd 2006

Lloyd, Jill: *Vincent van Gogh and Expressionism*, Ostfildern 2006 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Van Gogh Museum, Amsterdam/Neue Galerie New York).

Lüthy 1983

Lüthy, Hans A.: »Kunst in der Schweiz 1890–1945«, in: Lüthy/Heusser 1983, S. 9–59.

Lüthy/Heusser 1983

Lüthy, Hans A./Heusser Hans-Jörg: *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich 1983.

von Mandach 1925

Mandach, Conrad von: *Cuno Amiet*, Bern 1925.

von Mandach 1939

Mandach, Conrad von: *Cuno Amiet. Vollständiges Verzeichnis der Druckgraphik des Künstlers 1893–1939*, hrsg. v. der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft, Bern 1939.

Marschke 1998

Marschke, Stefanie: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihrer Funktion von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998.

Mauner 1979

Mauner, George: »Cuno Amiet und die Maler der Brücke«, in: Kat. Zürich/Berlin 1979, S. 15–30.

Mauner 1984

Mauner, George: *Cuno Amiet*, Zürich 1984.

Mauner 1986

Mauner, George: »Cuno Amiet – Die Technik des Spätwerks«, in: Kat. Solothurn 1986, unpaginiert.

Mauner 1991

Mauner, George: *Cuno Amiet – Hoffnung und Vergänglichkeit*, hrsg. v. Aargauer Kunsthaus, Aarau, Baden 1991.

Mauner 1994

Mauner, George: »Malweise als Ausdruck: Die frühen Selbstbildnisse«, in: Kat. Langenthal 1994, S. 21–28.

Mauner 1998

Mauner, George: »Amiet und Buchser«, in: Kat. Hellsau 1998, S. 7–11.

Mauner 1999/2000

Mauner, George: »Von Pont-Aven zur Brücke – Amiet als >pons inter pontes<«, in: Kat. Bern 1999/2000, S. 15–31.

Mauner 2002

Mauner, George: *Cuno Amiet – Die Obsternten von 1912*, Zürich 2002.

Mentha/Zaugg 2002

Mentha, Henriette/Zaugg, Urs: *Cuno Amiet und die Schicksalsnacht in München*, Oberhofen 2002.

Messer 1927

Messer, Richard: »Cuno Amiet«, in: *Die Kunst*, 29, 4, Januar 1927.

Meyer 1958

Meyer, Franz: »Cuno Amiet«, in: *Das Werk*, Juli 1958, S. 245–251.

Miller 1998.

Miller, Jonathan: *On Reflection*, London 1998.

Miller 1904/I

Miller, Oscar: *Vom Stoff zur Form*, Frauenfeld 1904.

Miller 1904/II

Miller, Oscar: »Worin liegt der künstlerische Gehalt der Werke Cuno Amiets?«, in: Miller 1904/I, S. 75–88.

Miller 1914

Miller, Oscar: *Persönliches aus meinem Verhältnis zur Amietschen Kunst*, o.O., 1914.

Miller 1948

Miller, Werner: »Vom Zauberer«, in: Kat. Solothurn 1948, S. 5–13.

Morgenthaler 1957

Morgenthaler, Ernst: *Ein Maler erzählt*, Zürich 1957.

Müller 2005

Müller, Jürgen: »Hans Holbein d.J. – Selbstbildnis«, in: Pfisterer/von Rosen 2005, S. 54–55.

Müller 1995

Müller, Paul: »Cuno Amiet dans le miroir de la critique«, in: Kat. Vevey 1995, S. 79–92.

Müller 1996/97

Müller, Paul: »Giovanni Giacometti und Cuno Amiet«, in: Kat. Winterthur 1996/97, S. 222–242.

Müller Hofstede

Müller Hofstede, Ulrike: »Max Beckmann – Selbstbildnis als Clown 1921«, in: Pfisterer/von Rosen 2005, S. 154–155.

Neumeyer 1964

Neumeyer, Alfred: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.

Nyffenegger 1994

Nyffenegger, Katharina: »Jahreszeiten einer Gesichtslandschaft«, in: Kat. Langenthal 1994, S. 33–43.

Perucchi-Petri 2007

Perucchi-Petri, Ursula: »>Jeunes Peintres, mes amis< – Odilon Redon und die Nabis«, in: Kat. Frankfurt 2007, S. 103–112.

Pfisterer/von Rosen 2005

Pfisterer, Ulrich/Rosen, Valeska von (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.

Platzmann 2001

Platzmann, Steven: *Cézanne. Die Selbstporträts*, München 2001.

Preimesberger 2005

Preimesberger, Rudolf: »Albrecht Dürer – Selbstbildnis 1500«, in: Pfisterer/von Rosen 2005, S. 42–43.

Radlach 2000

Radlach, Viola (Hg.): *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2000.

Radlach 2005

Radlach, Viola: »>Zeichnen heisst Proportionen suchen ...<. Cuno Amiet – Frühe Arbeiten auf Papier, 1887–1919«, in: Kat. Solothurn 2005, S. 9–31.

Radlach 2007

Radlach, Viola: »Leben und Werk von Cuno Amiet im Jahr 1912 – mit Rückblicken und Ausblicken«, in: Kat. Jena 2007, S. 25–33.

Radlach/Müller/Beltinger 2007

Radlach, Viola/Müller, Franz/Beltinger, Karoline: *Cuno Amiet. Werkkatalog und kunsttechnologisches Forschungsprojekt*, Jahresbericht 2007, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2007.

Raupp 1984

Raupp, Hans-Joachim: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Studien zur Kunstgeschichte, 25, Hildesheim/Zürich/New York 1984.

Rebel 2008

Rebel, Ernst: *Selbstporträts*, Köln 2008.

Reidemeister 1967

Reidemeister, Leopold: »Die >Brücke< im Spiegel der Zeitschriftenkritik«, in: *Brücke-Archiv*, 1, 1967, S. 41–54.

Reinhardt 1977

Reinhardt, Georg: »Die frühe Brücke. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe >Brücke< der Jahre 1905 bis 1908«, in: *Brücke-Archiv*, 9/10, 1977.

Roth 1971

Roth, Eugen: *Der Glaspalast in München. Glanz und Ende*, München 1971.

Rothenhäusler 1987

Rothenhäusler, Paul: »Ostern auf der Oschwand«, in: Amiet 1987, S. 111–114.

Sandoz-Keller 1988

Sandoz-Keller, Geneviève: *Cuno Amiet. Les années symbolistes: 1897–1903* (Diss.), Neuenburg 1988.

Sandoz 1999/2000

Sandoz, Geneviève: »Cuno Amiet und Ferdinand Hodler – Begegnung zweier Maler«, in: Kat. Bern 1999/2000, S. 33–45.

Schmalenbach 1991

Schmalenbach, Werner: *Amadeo Modigliani. Malerei, Skulpturen, Zeichnungen*, München 1991.

Schmidt 1978

Schmidt, Diether: *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin (DDR) 1978.

Schmidt 1968

Schmidt, Diether: *Ich war, ich bin, ich werde sein! Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts*, Berlin (DDR) 1968.

Schmidt 1985

Schmidt, Diether: »Selbstbildnis«, in: Kat. München 1985, S. 59–92.

Schmidt-Burkhardt 1992

Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin 1992.

Schmutz 2001

Schmutz, Thomas: »André Derains Autoportrait à la casquette: Ein Selbstbildnis als ungenützte Strategie«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 3, 2001, S. 397–403.

Schneemann 1998

Schneemann, Peter J.: »Auf der Suche nach dem wahren Künstler. Metaphern und Orte des Künstlerbildes«, in: Griener/Schneemann 1998, S. 9–15.

Schwarz 1996/97

Schwarz, Dieter: »Giovanni Giacometti – Leben und Werk«, in: Kat. Winterthur 1996/97, S. 14–207.

Stark 2009

Roland Stark: *Farbe und Wort: die Künstlerfreundschaft Cuno Amiet – Hermann Hesse*, Gaienhofen 2009.

Stoichita 1998

Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

Stoichita 2005

Stoichita, Victor I.: »Edouard Manet – Selbstporträt 1879«, in: Pfisterer/von Rosen 2005, S. 132–133.

Stooss/Bhattacharya-Stettler 1999/2000

Stooss, Toni/Bhattacharya-Stettler, Therese: »Vorwort«, in: Kat. Bern 1999/2000, S. 9–13.

Stutzer 1988

Stutzer, Beat: »Unsere Erzieher zu van Gogh: Amiet und Giacometti«, in: *Du*, Mai 1988, S. 32–43.

Sydow 1913

Sydow, Eckart von: *Cuno Amiet. Eine Einführung in sein malerisches Werk*, Strassburg 1913.

Tatarinoff 1958

Tatarinoff, Adele: *Cuno Amiet – ein Malerleben. Dem Künstler zu seinem neunzigsten Geburtstag gewidmet*, Solothurn 1958.

von Tavel 1985

Tavel, Hans Christoph von: »Cuno Amiet – Selbstbildnis 1895«, in: *Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung*, Bern 1985, S. 119–124.

Thalmann 1987

Thalmann, Peter: »Das leuchtende Vorbild«, in: Amiet 1987, S. 109–110.

Thalmann 1999

Thalmann, Peter: »Erinnerungen an Cuno Amiet«, in: Kat. Bern 1999/2000, S. 75–76.

Trog 1908

T. [Trog, Hans]: »Kunstchronik. Aus dem Künstlerhaus«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19. Juli 1908.

Trüssel 1938

Trüssel, Fritz: »Rede zum 70. Geburtstag Amiets«, in: *Der Bund*, 28. März 1938, Abendausgabe.

Vielhaber 1988

Vielhaber, Christiane (Hg.): *Augen-Blicke. Das Auge in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1988.

Vitali/Gassner 1999

Vitali, Christoph/Gassner, Hubertus (Hg.): *Kunst über Grenzen. Die klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst – aus der Schweiz gesehen*, München/London/New York 1999.

Vögele 2005

Vögele, Christoph: »>Wie einfach ist die Harmonie der Linien, und wie ist es mit Liebe gemacht!<. Zu Cuno Amiets Zeichnungen aus Pont-Aven (1892/93)«, in: Kat. Solothurn 2005, S. 35–51.

Volkart 1998

Volkart, Silvia: »Die Sammlung von Richard Kisling, Zürich – Aspekte ihrer Entstehungsgeschichte«, in: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1998, S. 285–294.

Volkart 2008

Volkart, Silvia: *Richard Kisling. Sammler, Mäzen und Kunstvermittler*, hrsg. v. Jirí und Babette Dvorák-Kisling, Bern/Sulgen 2008.

Waetzoldt 1908

Waetzoldt, Wilhelm: *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.

Weese 1928

Weese, Arthur: »Cuno Amiet«, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 42, 11, Juli 1928, S. 505–520.

Werenskiöld 1974

Werenskiöld, Marit: »Die >Brücke< in Skandinavien. Zwei Ausstellungen in Kopenhagen und Christiania 1908«, in: *Brücke-Archiv*, 7, 1974.

Wesenberg 2002

Wesenberg, Angelika: »*Memento vivere*«. *Böcklins Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*, Köln 2002.

West 2004

West, Shearer: *Portraiture*, Oxford 2004.

Wetering 1999

Wetering, Ernst van de: »Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts«, in: Kat. London 1999, dt. Ausgabe Stuttgart 1999, S. 8–37.

Whitford 1987

Whitford, Frank: *Das Porträt im Expressionismus*, München 1987.

Zaugg 1985

Zaugg, Urs: *Cuno Amiet in fotografischen Dokumenten*, Wangen 1985.

Zaugg 1991

Zaugg, Urs: »Cuno Amiet – Hellsauer Jahre«, in: *Oberaargauer Jahrbuch* 1990, erweiterte Ausgabe 1991, Langenthal 1991.

Zaugg 2008

Zaugg, Urs: *Erinnerungen aus Jahr und Tag. Eine Auswahl Anekdoten aus dem Malerleben von Cuno Amiet*, Oschwand 2008.

Zaugg 2009

Zaugg, Urs: *Hügelland: Spurensuche nach Trissy Batsch und Frieda Liermann, den ersten Malschülerinnen von Cuno Amiet*, Oschwand 2009.

Zenser 1984

Zenser, Hildegard: *Max Beckmann – Selbstbildnisse*, München 1984.

Zum 100. Geburtstag von Cuno Amiet 1968

»Zum 100. Geburtstag von Cuno Amiet«, in: *Der Landbote*, 28. März 1968.

11 ABBILDUNGSNACHWEIS

Archiv Auktionshaus Christie's, Zürich
Archiv Auktionshaus Dobiaschofsky, Bern
Archiv Ingrid Schwarz-Kalkschmidt
Archiv Karin Plaschy
Archiv Katharina Nyffenegger
Archiv Kunsthaus Zürich
Archiv Kunstmuseum Basel
Archiv Kunstmuseum Solothurn
Archiv Museo Cantonale d'Arte, Lugano
Archiv Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Archiv Urs Zugg, Oschwand
Bildarchiv SIK-ISEA, Zürich; Cuno Amiet
Dokumentation SIK-ISEA, Zürich; Cuno Amiet
Erbengemeinschaft Nachlass Cuno Amiet, Oschwand
Galerie Kornfeld, Bern
Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur

© M. u. D. Thalmann, CH-3360 Herzogenbuchsee für die Briefe, Postkarten und Werke Cuno Amiets

Lebenslauf

Karin Plaschy-Huchler

1964	geboren in Bregenz (A)
1971–1984	Primarschule Balzers und Triesen (FL), Gymnasium Vaduz (FL)
1984	Matura Typus B, Vaduz (FL)
1985	Sprachaufenthalt in London
1986–1990	Ausbildung zur dipl. Physiotherapeutin, Universitätsspital Zürich
1990–1998	verschiedene Anstellungen als Physiotherapeutin
1996–2003	Studium der Kunstgeschichte, der Neueren deutschen Literatur und der Älteren deutschen Literatur, Universität Zürich
2003	Lizentiat, Universität Zürich
seit 2003	freiberufliche Kunsthistorikerin
2010	Dissertation, Universität Zürich